ALEXANDRU CĂLINESCU

INCURSIUNI ÎN PROZA ROMÂNEASCĂ

PRINCEPS EDIT

ALEXANDRU CĂLINESCU

Incursiuni în proza românească

De la **Tainele inimei** la **Jocurile Daniei**

Scanned with OKEN Scanner

Coperta : Vasilian Doboş

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
CĂLINESCU, ALEXANDRU
Incursiuni în proza românească : de la Tainele inimei la Jocurile Daniei / Iaşi: Princeps Edit, 2004

Bibliogr.

ISBN 973-7730-03-8

821.135.1.09

Carte apărută cu sprijinul Ministerului Culturii, Cultelor şi Patrimoniului din România

© Princeps Edit , IAŞI
Str. Păcurari nr.4
Cod 700511, IAŞI - Romania
e-mail: *princepseditcenter@yahoo.com*
Tel/Fax: 0232/450 898

Scanned with OKEN Scanner

ALEXANDRU CĂLINESCU

Incursiuni în proza românească

De la **Tainele inimei** la **Jocurile Daniei**

PRINCEPS EDIT

2004

Scanned with OKEN Scanner

Volumul reia, cu unele mici modificări, texte din: **Anton Holban – complexul lucidității** *(1972),* **Biblioteci deschise** *(1968). „Nu-mi place literatura…“ a apărut în „România literară“, ianuarie 2002, cu prilejul centenarului naşterii lui Anton Holban.*

Scanned with OKEN Scanner

Sub pecetea „tainelor inimei“

Între textele de la începuturile romanului românesc[1], *Tainele inimei* ocupă un loc inconfundabil[2]. Din fragmentul care s-a păstrat, Kogălniceanu apare ca un balzacian autentic şi, înaintea lui Filimon, el dă tonul romanului clasic, solid, cu ambiţii monografice, tinzînd să fie echivalentul narativ a ceea ce însemna modelul figurativ în pictură. Naratorul are, ca şi la Balzac, vaste cunoştinţe în mai toate domeniile, intervine autoritar în povestire, generalizează, nuanţează, îşi interpelează cititorul, îi „ghidează“ lectura. Regăsim atît decupajul cît şi ritmul specifice discursului romanesc balzacian: textul începe printr-un tablou al laşilor la 1844, urmează descrierea „confetăriei“ lui Felix Barla, apoi prezentarea personajelor (biografie, stare socială, vestimentaţie), în continuare e introdusă „scena“ propriu-zisă (cu dialoguri şi cu o lungă digresiune, cam stîngaci justificată de narator), după care se face portretul altor personaje despre care avem toate motivele să credem că vor juca ulterior un rol important. Lipseşte de aici *povestirea* ca atare, însă tocmai această expansiune a „introducerii“ este în cel mai înalt grad semnificativă pentru strategia romancierului de tip balzacian: tabloul iniţial trebuie să asigure *lizibilitatea* textului în ansamblul lui, să dea datele esenţiale despre personaje şi cadru, să faciliteze şi să orienteze lectura. Nu e de mirare, deci, că romancierul amînă începutul „istoriei“, îşi aminteşte mereu că mai are

---

[1] „Aceste romane nu au de obicei nici o valoare artistică, dar sînt prima formă a genului la noi şi merită atenţie. Sînt înfiorător scrise: dar chiar lipsa stilului e semnificativă“ - Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, Minerva, 1980, I, p. 75.

[2] „... promiţătorul roman, net superior altor încercări din epocă“, scrie Mircea Zaciu, care îl socoteşte pe Kogălniceanu drept prozatorul „cu cele mai moderne intuiţii în epocă“. *Viaticum*, Cartea Românească, 1983, p. 53 şi p. 65.

Scanned with OKEN Scanner

ceva important de spus, într-un cuvînt, devine - fără să vrea, de altfel - didactic. Aceasta era şi cadența romanului balzacian: alternanța dintre descriere (a cadrului şi a personajelor), povestire rezumativă, digresiune (considerații sociologice, morale, filozofice etc.) şi scenă (confruntările şi discuțiile între personaje), ritm ce nu va fi contestat şi dereglat decît mai tîrziu, mai întîi de către Flaubert şi apoi, în mod radical, odată cu Proust.

Se mai remarcă, în tabloul inițial, intenția naratorului de a situa cadrul acțiunii într-un context cît mai larg, de a-i sublinia, altfel spus, universalitatea, generalitatea. Demersul său e ambiguu: pe de o parte, el are tot interesul să ne convingă de specificitatea cadrului pe care îl descrie, de unicitatea istoriei pe care o narează; pe de alta, el întreprinde, cu un fel de rîvnă enciclopedică, o serie de analogii menite a insera povestirea într-un spațiu (nu numai geografic ci şi cultural) care îi confirmă caracterul credibil, verosimil. Pînă a ne vorbi despre Copou, naratorul menționează mai întîi Champs-Elysées şi Bois de Boulogne, Praterul şi Prado; pînă a ni se descrie

„primblarea favorită a concetățenilor noştri, adecă un loc întins, primăvara verde, vara galbăn, toamna negru de glod, şi numai iarna mai curat, adecă alb"

sîntem purtați de la Tuileries la Arcul de triumf, pe aleile de castani şi fagi ale Praterului şi în jurul statuii lui neptun din Prado. Descrierea „confetăriei" lui Felix Barla e precedată de evocarea unor celebre cafenele de prin alte locuri, Café de Paris, Café Foy, Café Cardinal, Josty, Fuchs, el Café Suizo etc. Tot generalizînd, naratorul ajunge să filozofeze: „Omul, începînd de la strămoşul Adam, pururе au voit a şti ce nu ştie..." Chiar primele fraze ale textului ascultă de acelaşi model:

„Toate oraşele care au ambiție de a se numi capitalia unei țări mari sau mici, fie imperiu, rigat sau chiar prințipat, au cîte o primblare favorită: acesta este locul plăcut unde se adună gloata de bogați sau de acii carii

Scanned with OKEN Scanner

vroiesc a fi crezuți de bogați, de tîrîie-brîu, de curiozi, de alergători după havadisuri (...), de femei *à la mode*, de lorete, de oameni de lume, de tineri anglomani, *dandies* şi *gentlemen riders*, de lei şi paralei, şi, în sfîrşit, acea gloată care, printr-o generală convencie (...), se numeşte obicinuit *societate aleasă*, cînd de multe ori ea este foarte amestecată."

Iar domnul Felix, proprietarul „confetăriei" („roşu la față, cu părul cărunt, scurt") nu este, în fapt, decît un om bun, *„bun ca toți oamenii din lume"*.

Deşi cu mare apetit pentru digresiune, naratorul este totuşi foarte preocupat să mențină contactul cu lectorul său şi să asigure coerența povestirii. I se pare (şi pe bună dreptate) că a întins prea mult coarda tot vorbind despre parcurile şi cafenelele Europei? Cititorului i se dă dreptul să protesteze, iar naratorul nu scapă prilejul să-şi motiveze prea lungul discurs, pe care îl sparge (vremelnic) prin acest dialog:

„– Da bine, pînă acum noi ştim că d-l Felix este precupeț de zaharicale şi de mode; nu ne-ai spus însă nimic despre celelalte ale lui. Şi încă mai puțin despre istorie...

– Răbdare, răbdare, cetitorilor; chiar lui Dumnezeu i-au trebuit şase zile ca să facă lumea. Dați-mi dar şi mie şase oare ca să vă spun această istorie".

Situațiile de acest fel (intruziuni ale naratorului, interpelări ale cititorului care, la rîndul lui, capătă dreptul de a da o „replică"), frecvente încă în romanul secolului al XVIII-lea (Sterne, Diderot, Marivaux), au un statut paradoxal: ele urmăresc - aşa cum admirabil a spus-o Jean Rousset - a crea „iluzia realistă în cadrul unui sistem de intervenții care este mijlocul cel mai sigur de a distruge această iluzie" (*Narcisse romancier*, 1973, p. 81). Romancierul realist vrea să ne dea iluzia adevărului: romanul său pretinde a fi de fapt realul, viața însăşi (al cărei cronicar el, scriitorul, se consideră, cînd nu se mulțumeşte cu rolul, mai modest, de secretar) dar, prin intervențiile sale, ni se aduce mereu aminte că totul

Scanned with OKEN Scanner

nu e decît ficțiune. Diderot, Sterne sau Gide au rezolvat această contradicție *asumînd-o*, subliniind, îngroşînd convenția, împingîndu-l ostentativ pe narator în primul plan al scenei. Kogălniceanu, cel puțin în dialogul mai sus citat, nu e departe de acest joc rafinat-ironic.

Astfel, în *Tainele inimei* intervențiile naratorului au mai ales funcția de a realiza legătura dintre secvențele textului şi de a autentifica povestirea. Autorul simte că trebuie să insiste pentru a se face credibil sau nu găseşte altă soluție, pentru a opera o trecere lină, firească, de la un segment narativ la altul, decît propriul său discurs, „lipit" pe corpul povestirii propriu-zise. Iată-l precizînd momentul narației şi sugerînd, cu acelaşi prilej, că grădina Copou, aşa cum o descrie el, mai există *încă*: „La această frumoasă primblare, precum este încă pe fața pămîntului în minutul ce v-o descriu...",. Cînd e vorba să ne garanteze existența *reală* a domnului Felix, naratorul - printr-un efect suprem de verosimilizare - se integrează în universul ficțiunii:

„Cu toate acestea, iaşenii îi sînt prea puțin recunoscători; el le-a îndulcit viața, şi ei se silesc a i-o amărî în tot felul. Cine în adevăr nu figurează în catalogul domnului Felix, şi cine îi plăteşte la vreme? *Chiar eu, care mă ocup de biograia sa, vă mărturisesc că îi sînt dator, şi că nu ştiu cînd îi voi putea plăti.*" (s.m.)

(situație simptomatică, deoarece naratorul, chiar dacă se strecoară un moment printre personaje, nu scapă ocazia de a ne reaminti calitatea sa de „biograf", deci de autor). În lungile sale considerații asupra stării şi viitorului poporului român, el ține să-i fie recunoscută competența:

„Soarta m-au menit de a călători o a trie parte din viața mea. Nu este țară în Europa în care să nu fi călcat piciorul meu, nu este stare a societății să nu o fi observat de aproape."

(e aici şi o motivare - întîrziată - a prezentării grădinilor şi cafenelelor celebre din marile metropole europene). Sau:

Scanned with OKEN Scanner

„... pentru că, cum au zis odinioară în foasta Academie un bun prieten al nostru şi profesor de economie..."

Iată şi o paranteză în care, odată cu ironia, se strecoară şi o precizare privind momentul cînd se desfăşoară acțiunea:

„Primblarea şi observațiile țin pînă cînd înnoptează, pînă cînd tunul (*zic tunul pentru că scena se petrece la 1844, cînd artileria națională nu putea încă zice tunuri*) colibilor milităreşti, numite lagăr, face bum-bum".

Schimbarea de decor sau introducerea unui unui nou personaj sînt întotdeauna anunțate; cititorul este prevenit, mai mult, este *provocat*, stimulat, mizîndu-se pe curiozitatea lui:

„Acei însă carii vroiesc a sfîrşi plimbarea într-un chip vrednic, carii n-au nici tribunale, nici canțelarii, carii vroiesc a povesti ce ştiu şi a afla ce nu ştiu, carii doresc a auzi încă un dulce cuvînt din gurița iubitei, se adună la confetăria d-lui Felix Barla. *Dar poate nu ştiți ce este confetăria d-lui Felix, şi se poate încă să nu ştiți şi cine este însuşi domnul Felix Barla..."* (s.m.)

Cel ce are căderea de a da un răspuns la aceste întrebări nu poate fi, desigur, decît naratorul însuşi:

„...sînt în stare a vă da novelele cele mai pozitive şi mai complete asupra confetăriei şi persoanei d-lui Felix barla"

(se observă aici voința de a fi *obiectiv* şi *exhaustiv).* Să notăm şi o intervenție cu rol de *liant*, dar care vrea să sugereze, totodată, caracterul *necesar* (ținînd deci de o logică internă a compoziției) al succesiunii diferitelor secvențe epice:

„Aceasta este vremea să facem observațiile noastre".

Oricîte alibiuri şi oricîte precauții şi-ar lua naratorul, contradicțiile poziției sale ies uneori în evidență, aşa cum am văzut deja, în chip flagrant. Stăpîn absolut a lumii pe care o descrie, „diavol şchiop" pentru care casele, viețile şi conştiințele oamenilor n-au secrete, el caută, în acelaşi timp, să mimeze limitarea „cîmpului de vedere" de care

Scanned with OKEN Scanner

dispune, asumîndu-şi, de exemplu, rolul - mai efasat - de *martor*. Să examinăm mai îndeaproape o situație caracteristică:

„Aceste cuvinte aduseră un al doilea zbucnet de rîs în toată adunarea. *Eu însă, care mă aflam într-un colț al confetăriei* (s.m.), lăsînd tot ce era extravagant în zicerile basarabeanului, găseam că el în multe avea dreptate. În adevăr, curioasă şi nedreaptă mi se pare civilizația ce pretindem a adopta. Fie-mi iertat aice o mică digresie".

Identificăm în acest pasaj un dublu efect de verosimilizare: pe de o parte, naratorul autentifică scena povestirii prin calitatea lui de narator şi observator, aşa cum în unele tablouri cu mai multe personaje, pictorul se reprezintă pe sine într-un colț sau în planul secund al pînzei; pe de altă parte, această poziție privilegiată îi îngăduie să introducă şi să motiveze lunga (deloc „mica") digresiune care urmează. Este vorba, în fapt, de un adevărat discurs, însuflețit de cele mai nobile idei, dar care - autorul e primul care-şi dă seama de asta - constituie, totuşi, o excrescență pe corpul romanului. În consecință, încheindu-şi tirada, el încearcă o justificare retroactivă, de o amuzantă naivitate:

„Cetitorii mei binevoiască a-mi ierta acest *speech* (...) Cursurile însă de moral nu plac astăzi; de aceea moralişții în secolul nostru sînt siliți ca spițerii a polei hapurile ce vroiesc a da bolnavilor. Spre a mă tălmăci mai bine, şi ca să intru în gustul cititorilor mei, voi lua de pildă un scriitor străin. Cînd vestitul Eugène Sue au vroit a interesa clasele bogate în favorul claselor muncitoare, el n-au făcut o carte de moral, ci s-au slujit de un roman; el au scris *Tainele Parisului*. Aşa şi mie fie-mi iertat, între descrierea confetăriei lui Felix şi o declarație de amor, a vă zice două cuvinte în contra maniei ce avem de a..." ş.a.m.d.

Sigur, Kogălniceanu are perfectă dreptate punînd în relief specificitatea genului romanesc, arătînd că el nu poate fi în nici un caz asimilat unui tratat de morală sau de filozofie şi că, la urma urmei, o anumită „teză" are,

Scanned with OKEN Scanner

transmisă prin intermediul unui roman, mai multe şanse de a-şi atinge ţinta decît orice savantă teorie. Toate bune, numai că între această opţiune şi punerea ei în practică distanţa e mare... Argumentele invocate de autor nu fac decît să scoată şi mai clar la lumină păcatul deja săvîrşit...

Situîndu-l în contextul epocii şi judecîndu-l şi după felul în care va evolua proza românească, fragmentul din *Tainele inimei* ne mai dezvăluie un lucru, oarecum surprinzător: el trasează net, ferm, linia pe care o va urma dialogul citadin. Iaşii, în calitate de „capitalie" - Kogălniceanu ne-o reaminteşte, cu neascunsă ironie, în repetate rînduri - n-aveau cum rivaliza cu Parisul, Viena sau Berlinul; Copoul nu era decît „spinarea lată ca un şes a unui deal gol" - şi totuşi, *oraşul* este cadrul romanului, iar toate semnele converg în a arăta că, pînă la urmă, conflictul ce forma miezul „istoriei" s-ar fi situat în acest spaţiu al *mondenităţii* urbane. Din descrierea Iaşilor nu lipseşte nici prezentarea unui pitoresc *embouteillage*:

„Vara, lipsa [cafenelelor] se înlocuieşte prin confetării, în care societatea aleasă de ambe sexele obicinuieşte de a veni după primblarea Copoului să ieie îngheţată, ţiindu-se cii mai mulţi în trăsurile lor denaintea dughenii, oprind comunicaţia oraşului întreg..."

Mai mult: toate personajele sînt reunite în „confetărie", adică în echivalentul ieşean al cafenelelor occidentale; centru al urbei, cafeneaua este totodată o microstructură ce reflectă ierarhiile şi nivelul intelectual ale unei societăţi. Nu întîmplător, situaţia privilegiată a *confetăriei* şi cea ambiguă a *cafenelelor* atestă contradicţiile unei lumi în plină reaşezare:

„Iaşii, cu toate atributele şi pretenţiile sale de capitalie, n-au putut încă introduce obiceiul cafenelelor. (...) La Iaşi, cafelele, botezate sub numele dispreţuitor de cafenele, nu sînt vizitate decît de canalie, adecă de negustori, de vataji, de cîţiva scriitori, de tot ce în sfîrşit nu se numără între rangurile aristocratice sau care au pretenţie de aristocratice."

Scanned with OKEN Scanner

Mai trebuie precizat că oraşul nu este în *Tainele inimei* o prezenţă întru totul convingătoare şi din cauza caracterului precar, naiv al descrierii. Acolo unde naratorul nu mai e capabil să pună în valoare notaţia concretă, plastică, el recurge la trimiteri şi asociaţii ce transformă descrierea în digresiune eseistică; dacă epuizează şi acest procedeu, se foloseşte de *enumerări*, varietatea pestriţă a cuvintelor urmărind să-l ajute pe cititor a-şi imagina prea-plinul realului. Plăcerea mînuirii cuvintelor e dublată de preocuparea de a oferi o „documentaţie" asupra celor înfăţişate; tabloul Copoului monden e de fapt o lungă enumerare, din care aflăm că pot fi întîlniţi acolo

„boieri de baştină veche sau nouă, voinicii noştri ofiţeri, damele noastre cele mai elegante, cuconaşii instanţiilor administrative, giudecătoreşti şi bisericeşti, măicuţe în concedie" etc. etc.

Cea mai caracteristică şi cu adevărat delicioasă (*et pour cause!*) este prezentarea bunătăţilor din „confetăria" lui Felix Barla:

„el a introdus în Moldova biscotele, lisele, pastilele, dragelele, pralinele, caramelele, orjatele, limonadele şi înghe̦ţatele; pentru că înainte de el părinţii noştri nu cunoşteau decît curmale, nohot, smochine, coarne de mare, alune; singurile zaharicale era pe atunce ceva confete boite pe migdale şi sîmburi de zarzare, ce se vindea la Panaiti Butcariu de pe Podul-Vechi. În loc de înghe̦ţată, orjate, limonade, se întrebuinţa sorbetele turceşti şi braha moldovenească; în loc de lisă, gugoaşele, în loc de marţepan, simiţii, în loc de torte, plăcintele cu carne sau cu brînză, şi în loc de pîne de Spania, covrigii... trii la para. Domnul Felix au introdus în sfîrşit în Moldova toată literatura zaharului".

Ezitant în descrierile de cadru, oscilînd între documentar şi pitoresc (un pitoresc ce este al limbajului, nu numai al notaţiei), Kogălniceanu redevine balzacian pur-sînge în portrete. Fragmentul din *Tainele inimei* se încheie cu două portrete ale unor personaje feminine, la

Scanned with OKEN Scanner

care se adaugă sumara schiță a unui personaj masculin, aga Tache Mătiescu. Nu sînt şi primele: naratorul se oprise şi asupra celor cinci tineri aşezați în jurul mesei din „confetărie", şi în special asupra a doi dintre ei, sortiți „a fi eroi principali în povestirea noastră". La aceştia se pune accent pe vestimentație (ca mai tîrziu la Filimon, dar fără obositoarea pedanterie a acestuia), iar modelul este, în chip evident, unul pictural; astfel, colonelul Leşescu

„semăna în totul cu acele stampe colorate ce se alăturează pe lîngă jurnalele de modă a Parisului şi care înfățişează uniforma nouă a ofițerilor gvardiei naționale."

La personajele feminine, interesul se deplasează către detaliile figurii. Să analizăm retorica acestor două portrete, utilizînd mai întîi un artificiu tipografic ce urmăreşte să pună în evidență distribuirea şi gradația elementelor componente.

„Elena era tipul cel mai ideal al frumuseții. Închipuiți-vă o femeie de talie mijlocie cu o față virginală şi frescă, care nu semăna nicidecum a fi măritată de cinci ani.

Un *cap* oval cu cele mai pure şi corecte linii; un *păr* negru ca pana corbului.

O *frunte* largă şi albă ca alabastrul Italiei, şi pe a căria tîmple se vedea vînătul celor mai fine vine,

doi *ochi* din care, prin o curiozitate rară a naturii cît şi încîntătoare, era unul albastru plin de dulceață ca a zînelor Nordului, şi celălalt negru, sclipitor de toate razele meridionale ce se văd numai în ochii unei andaluze,

două *sprîncene* încordate, care, cum ar zice un poet din şcoala lui Conachi, forma cel mai frumos arc al amorului,

obrazii acoperiți de acea albeață palidă ce dă atîta expresie unei figuri de femei,

un *nas* de romană,

o *gură*, lăcaşul grațiilor, a cărora

buze, tot după cum ar putea zice poetul suspomenitei şcoale, semăna a două foi de roze;

cît pentru

Scanned with OKEN Scanner

dinți, nu cred că oceanul să aibă mărgăritare care să fi putut a li întrece albeața.

Închipuiți-vă pe lîngă aceste

un *zîmbet* nevinovat şi îngeresc,

un *gît* alb şi mlădios ca al lebedei,

un *piept* şi

nişte *umere* precum le-au visat numai Fidias,

o *talie* de baiaderă să o strîngi între două degete, forme care aduna toate condițiunile esteticei şi a voluptății,

picioarele unei sevilane şi

un *mers* de zeiță plimbîndu-se pe nouri, iarăşi după expresia poetului mai sus prenumit.

Era cu neputință ca o asemenea ființă să nu lase, o dată văzută, o impresie neştearsă şi ca acea impresie să nu se schimbe în curînd într-un amor viu în orice inimă de tînăr, cînd însuşi bătrînii văzînd-o regreta anii junеții lor. Tot în ea era de o perfecție neimitabilă, şi ce contribuia mai mult a-i lipi inimile era aerul de melancolie ce-i acoperea figura". (s.m.)

Şi acum, celălalt portret:

„Tovarăşa, care-i sta aproape, Laura, vară-sa şi tînără văduvă, cum sînt la noi, adecă despărțită de bărbat, făcea un contrast desăvîrşit. Tot de o talie ca şi Elena, dar bălaie.

Cu *trăsăturile* lungărețe,

cu *obrazii* albi, grabnici de a se roşi, însă nu de ruşine,

figura sa nu era în stare de a răbda analizul unui cunoscător;

ochii săi, carii făgăduia toate voluptățile amorului material, avea însă ceva crud în căutătura lor, iar *buzele* subțiri, semn de un caracter calculator şi nu prea uşor;

ea avea în totul un nu ştiu ce diavolesc, la care dacă cineva nu se păzea bine, era cu neputință de a se împotrivi.

Căutătura sa ades avea puterea magnetică a şarpelui străgînd pre nevinovata păsăruică."

Scanned with OKEN Scanner

Portretele ascultă de o anumită ordine, de o anumită logică: după o primă imagine de ansamblu urmează detalierea, iar lectorul este determinat să „privească" (în imaginație) portretul așa cum ar „citi" un tablou. Nu vreau să mă joc aici, cu orice preț, cu cuvintele. În fapt, regăsim o problemă care a fost pusă la un moment dat cu insistență, și anume retorica „lecturii" unui tablou. Pentru pictura clasică, figurativă, codificarea acestei lecturi constă, pare-se, în aceea că privirea parcurge tabloul (analogia cu lectura impusă de pagina scrisă este evidentă) de la stînga spre dreapta și de sus în jos (faptul că, prin tradiție, semnătura pictorului se află în colțul din dreapta-jos al pînzei a fost invocat ca un argument în acest sens; semnătura ar corespunde cuvîntului **sfîrșit** dintr-o carte tipărită). Acest tip de lectură vizuală este, se înțelege, rezultatul unei anumite practici culturale, istoricește determinată, specifică civilizației europene și care, cu timpul, s-a codificat, a devenit „tradiție". Nu altfel sînt construite și oferite spre lectură portretele din *Tainele inimei* (respectînd ordinea: imagine de ansamblu – păr – frunte – ochi – nas – gură – gît ș.a.m.d.). În al doilea rînd, scriitorul insistă asupra *anumitor* elemente ale portretului, ce se constituie într-un fel de *centru* al lui. Regăsim aici – prin filieră balzaciană – influența teoriilor „fiziognomoniste". Astfel, Lavater își însușește afirmația lui Herder după care „o gură delicată și pură este poate una din cele mai frumoase recomandații: (...) aici se află vocea, interpretă a sufletului și a inimii, expresie a „adevărului" (citez după excelenta carte a lui Bernard Vannier, *L'inscription du corps. Pour une sémiotique du portrait balzacien*, 1972, din care voi relua și o serie de exemple). Lavater afirmă că „un nas bun din punct de vedere fizionomic are o greutate inapreciabilă în balanța fiziognomonistului; nimic, absolut nimic nu este mai important ca influența trăsăturilor sale distinctive" (*Essai sur la Physiognomonie*, apud Vannier, p. 29). Ca să nu mai vorbim de ochi, element privilegiat între toate, „oglindă a sufletului", în care poți citi ca într-o... „carte

Scanned with OKEN Scanner

deschisă". Acestea sînt şi locurile-cheie ale portretelor realizate de Kogălniceanu, şi e semnificativ că în cel al Laurei, mult mai succint, *ochii* şi *buzele* sînt în prim plan şi „trădează" ceea ce este esenţial în caracterul eroinei.

Reluînd, după Vannier, cîteva mostre de portrete balzaciene, vom constata cît de mare este, la Kogălniceanu, prestigiul modelului:

„Jeune femme dont le cou, les bras et le corsage étaient nus et blancs; dont les formes..., dont les cheveux..., inspiraient l'amour; dont les yeux..., et dont les boucles vaporeuses, dont l'haleine embaumée semblaient...";

„la captivante rondeur des formes, la candide expression dea autres traits, la transparence d'une carnation délicate, la voluptueuse mollese des lèvres, le fini de l'ovale décrit par le visage, et surtout la sainteté de son regard vierge, imprimaient a cette beauté...;

„la rondeur de son coeur, la pureté de ses attaches, la richesse de sa chevelure d'un blond élégant, la grâce de son sourire, la forme distinguée de sa tête, le port et la coupe de sa figure, ses beaux yeux bien placés sous un front bien taillé, ses mouvements nobles et de bonne compagnie..."

„la grâce inimitable avec laquelle les bras étaient attachés au buste, la rondeur prestigieuse du cou, les lignes harmonieusement décrites par les sourcils, par le nez, puis l'ovale parfait du visage, la pureté de ses contours vifs, el l'effet des cils..."

Balzac este acela care a impus şi referinţele geografice (cu cele două tipuri antitetice: *nordic* şi *sudic*) şi, mai ales, referinţele erudite ce sînt, la creatorul *Comediei umane*, predominant picturale (femeile sînt frecvent comparate cu personajele din pînzele lui Rafael, Rubens, Rembrandt, Tizian, Girodet) nelipsind însă nici trimiterile la modele din sculptură, pe primul loc situîndu-se Michelangelo şi Fidias (*topos* reluat, am văzut, şi de Kogălniceanu). Referinţele geografice (unele exotice) sînt numeroase în *Tainele inimei*: „frunte largă şi

Scanned with OKEN Scanner

albă ca alabastrul Italiei", ochi de un albastru ca al „zînelor Nordului", sau negru ca al unei „andaluze", „picioarele unei sevilane" etc. Să ne reîntoarcem la Balzac: „elle a ce teint olivâtre au jour et blanc aux lumières, qui distingue les belles Italiennes: voux diriez de l'ivoire anime"; „le teint olivâtre, ce teint italien qui devient blanc aux lumières"; „cette lividité des Italiennes qui, durant le jour, fait ressembler leur teint à de l'ivoire jaune". De asemenea, specifice retoricii portretului balzacian sînt interpelările cititorului, de tipul: „figurez-vous de grands noirs..."; „rappelez-vous donc la Nuit que Michel-Ange.."; „avez-vous jamais rencontré une de ces femmes..." La Kogălniceanu: „Închipuiți-vă o femeie de talie...". Această stimulare (*hypotypose*, în retorica lui Fontanier) a cititorului, acest apel la resursele lui imaginative reprezintă totodată, din partea autorului, şi recunoaşterea incapacității de a *zugrăvi* prin cuvinte: cititorul este, atunci, chemat să completeze imaginea pe care scriitorul nu o poate face, în ciuda eforturilor sale, cu adevărat „vizibilă". Discursul romanesc se confruntă aici cu un obstacol ce pune în cauză însăşi lizibilitatea textului. Resursele limbajului sînt, desigur, imense, discursul narativ poate fi, şi el, dilatat – teoretic – la infinit, dar o serie de întrebări fundamentale (şi mă voi referi doar la cazul particular – nu însă mai puțin exemplar – al portretului) rămîn în picioare: *ce* anume trebuie descris, „fişat" atunci cînd facem un portret? *Unde* trebuie (*dacă* trebuie) să se oprească descrierea? *Cînd* putem considera că imaginea realizată e suficient de „elocventă"? Parafrazînd pe Valéry – şi trimițînd la nişte realități narative binecunoscute – voi spune că poți descrie un perete pe douăzeci de pagini şi un om în douăzeci de rînduri. Totuşi, în ciuda – sau, dimpotrivă, tocmai *din cauza* – extraordinarei capacități expansive a discursului, romancierii au simțit, dintotodeauna, că se poate merge şi mai departe în direcția exactității, adevărului, plasticității descrierii (în plan mai general, fenomenul e confirmat de evoluția conceputului însuşi de

Scanned with OKEN Scanner

realism şi de realism şi de succesiunea şcolilor ce s-au proclamat una mai „realistă" ca cealaltă). Şi nu o dată, parcă simţindu-se vinovaţi, romancierii au încercat să-şi împartă responsabilităţile cu cititorii: „Închipuiţi-vă...".

Dar, oricît de variate ar fi resursele limbajului, oricît de ameţitoare ar fi perspectivele pe care le deschide capacitatea proliferantă a discursului, tentaţia clişeului este mai puternică. La Balzac, părul negru este mai totdeauna „de jais" („de cărbune", *negru ca tăciunele,* cum am spune în româneşte, recurgînd tot la un clişeu); la Kogălniceanu, părul este „negru ca pana corbului". La Balzac, dinţii sînt „des perles"; la Kogălniceanu ei sînt asemuiţi unor „mărgăritare". Seria calificativelor previzibile e, de altfel, destul de întinsă în *Tainele inimei:* nasul e „de romană", zîmbetul nu poate fi (din moment ce am fost anunţaţi că faţa este „virginală şi frescă") decît „nevinovat şi îngeresc", gîtul e mlădios „ca al lebedei", talia e „de baiaderă". O astfel de fiinţă, ne declară cu candoare autorul, consecvent cu sine însuşi atunci cînd încheie şi sintetizează portretul tot printr-un stereotip, va lăsa fatalmente „o impresie neştearsă". Stereotipul asigură lizibilitatea portretului; el marchează instaurarea pactului dintre narator şi cititor, aflaţi amîndoi pe terenul solid, familiar, lipsit de mister şi de capcane, al locului comun. Apelul la imaginaţia cititorului se bazează, prin urmare, pe acceptarea prealabilă a stereotipului, expresie, şi acesta, a unei anumite practici lingvistice şi culturale.

Nu puteau lipsi, , din portretele din *Tainele inimei* nici ceea ce E.C. Curtius a numit *„topoi* ai inefabilului" (E.R. Curtius, *Literatura europeană şi evul mediu latin*, Univers, 1970, p. 188 şi urm.). Despre Elena ni se spune de la început că era „tipul cel mai ideal al frumuseţii". Tautologia nu face decît să sublinieze eschiva autorului, ce ne trimite la un model care este, în fapt, nemodelabil, „inefabil". Să notăm mai departe: „forme care aduna toate condiţiile esteticei şi a voluptăţii", „tot în ea era de o perfecţiune neimitabilă", iar Laura „avea în totul un *nu ştiu*

Scanned with OKEN Scanner

ce diavolesc". Dacă, aşa cum observă Curtius, aceşti *topoi* se întîlnesc „în toate vremurile de la Homer încoace", prezența lor în discursul romanesc realist (cu deosebire în cel balzacian) nu poate totuşi să nu surprindă. Avem a face, în definitiv, cu o nouă recunoaştere a neputinței romancierului de a „reda" realul: o frumusețe „nemaivăzută", „inimitabilă" (imposibil de descris), „ideală", „cuvintele îmi lipsesc pentru a descrie..." – iată tot atîtea formule, în aparență inocente, care ne interzic de fapt accesul la referent, care ne îndepărtează lucrurile în loc să ni le apropie, care dispersează imaginea în loc să-i precizeze contururile. E bine cunoscută vorba lui Flaubert care, pentru a arăta impresia puternică produsă de un lucru văzut pentru prima oară, scria în *Voyage en Corse*, că în minte i s-a născut „un fel de amintire a unor lucruri niciodată văzute". Iar la Kogălniceanu, cînd trebuie pusă în valoare o frumusețe pe care nu o poate *reprezenta*, discursul narativ trimite la alte discursuri: „două sprîncene încordate, care, cum ar zice un poet din şcoala lui Conachi, forma cel mai frumos arc al amorului", „a căror buze, tot după cum ar putea zice tot poetul sus-pomenitei şcoale, semăna a două foi de roze". Referința la Conachi – în acelaşi timp mediere şi alibi – dă, din nou, iluzia lizibilității: modelul livresc era, pentru cititorul epocii, familiar, lesne decodabil. Adăugînd la acestea şi trimiterea la Fidias (şi la discursul mitologico-homerizant: „mers de zeiță plimbîndu-se pe nouri") şi nescăpînd din vedere că autorul prezintă scena şi personajele drept reale, îi putem da dreptate lui Oscar Wilde: natura imită arta...

Ultimul aspect asupra căruia mă voi opri este caracterul vehement *antitetic* al portretelor. Cel al Elenei este, am văzut, previzibil şi redundant: regăsim trăsăturile a/enunțate la început – „virginală şi frescă" – în toate detaliile lui. Un singur efect de contrast vine să tulbure această perfectă armonie: cei „doi ochi din care, prin o curiozitate rară a naturii cît şi încîntătoare, era unul

Scanned with OKEN Scanner

albastru plin de dulceață ca a zînelor Nordului, şi celălalt negru, sclipitor de toate razele meridionale ce se văd numai în ochii unei andaluze". Contrastul, accentuînd caracterul de *excepție* al personajului („curiozitate rară"), nu strică totuşi armonia, echilibrul ansamblului („cît şi încîntătoare"); Elena, pare a sugera naratorul, nu e raportabilă (reductibilă) la un anume tip de frumusețe, ea le *sintetizează* pe toate. Portretul Laurei nu este numai replica, în negativ, a portretului Elenei, el are, totodată, o puternică încărcătură *deceptivă*. Dar să urmărim mai întîi efectele de contrast:

virginală *vs* tînără văduvă
negru *vs* bălaie
albeață palidă *vs* albi dar grabnici de a se roşi
buze-foi de roze *vs* buze subțiri

Opoziția este cea cunoscută, între *înger* şi *demon*, numai că „demonul" este îndeajuns de... diavolesc (vorba lui Kogălniceanu) pentru a nu-şi da de la început arama pe față. Prima răsturnare a modelelor clasice: la Kogălniceanu îngerul are părul negru, iar demonul e blond. Apoi, acesta din urmă poartă numele cel mai îngeresc, mai pur şi mai poetic cu putință: Laura. În continuare, autorul ne avertizează că figura Laurei se cere *descifrată*: e nevoie, deci, de „analizul unui cunoscător". Obrajii se roşesc dar „nu de ruşine" (întîia trăsătură deceptivă), ochii îndeamnă la iubire dar au ceva crud în ei, buzele sînt subțiri, „semn de caracter calculator" (totul, pe figura Laurei, *semnifică*, naratorul fiind, implicit, observatorul înzestrat cu harul – ştiința? – interpretării semnelor). Personaj diabolic, cameleonic, Laura este mai interesantă şi mai complexă decît Elena, şi romancierul ne avertizează că e vorba de „un tip rar ce nu se găseşte decît la noi şi care nu s-au tratat încă de nici un romanțier a Europei, adecă femeia măritată care caută a doua nuntă, care cu bărbat vroieşte a-l schimba cu alt bărbat cu un rang mai mare...". Iată, prin urmare, un autor plin de şansă: romanul său va număra printre protagonişti un tip unic, niciodată tratat de vreun alt

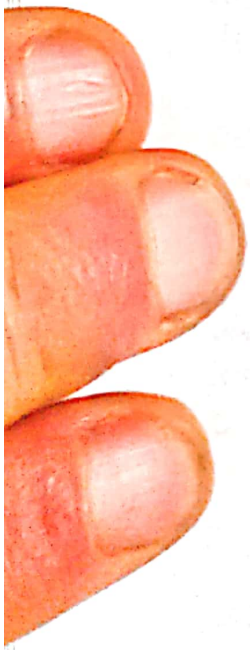
Scanned with OKEN Scanner

prozator, tip *luat din viață*, din realitățile specifice societății moldoveneşti a timpului. Întrebările ce se ridică acum sînt inevitabile: de ce este portretul Laurei atît de sumar, de ce atîta grabă în schițarea unui personaj atît de important? De ce această diferență *cantitativă* între portretul Elenei şi cel al Laurei (chiar dacă, pentru a o atenua, autorul insistă în continuare asupra modului de viață şi a psihologiei personajului, confirmînd punct cu punct ceea ce era d(enunțat) de liniile feței? De ce este complet escamotată, în ambele cazuri, *vestimentația*, element care fusese, ne amintim, esențial în prezentarea celor cinci tineri din „confetărie"? Astfel de inconsecvențe sînt, fără ndoială, urmarea nesiguranței, a stîngăciilor romancierului. Pe de altă parte, atunci cînd compune portretul Laurei, fantezia autorului pare să fi secat[3];

[3] Şi încă o întrebare firească: de ce şi-a abandonat Kogălniceanu romanul, după acest promițător început? După opinia lui Mircea Zaciu (op. cit., p. 58), „Kogălniceanu n-a terminat *Tainele inimei* fiindcă esențialul «dezbaterii» a fost rostit, caracterele viitorului conflict au fost şi ele fixate, intriga, fabula epică nu-l mai ispitesc"; îi lipsea scriitorului „pasiunea invenției". Mă întreb însă dacă e vorba doar de pasiune, şi nu de o *ştiință* a invenției, pe care cu certitudine Kogălniceanu nu o poseda. La Nicolae Manolescu (op. cit., p. 71), explicația „e mai curînd de natură psihologică şi socială decît estetică". Kogălniceanu era, totuşi, un diletant,, or „romanul nu poate fi doar opera unor diletanți, a ceasurilor lor de răgaz". Şi încă: „Genul se iveşte (...) pe de o parte, printr-o ruptură a tradiției autohtone, afirmîndu-şi oarecum din capul locului internaționalismul, pe de alta, printr-o radicalizare a conştiinței estetice. Kogălniceanu n-a sfîrşit *Tainele inimei*, nici Ghica *Istoria lui Alecu* fiindcă n-au fost capabili de această schimbare radicală. Tradiționalismul lor s-a dovedit mai rezistent şi i-a întors spre specii clasice şi nobile, cum ar fi epistola, memoriile, eseul..." Ar fi de obiectat aici că la Kogălniceanu renunțarea nu e doar la roman ci, practic, la activitatea literară. Aş propune o soluție de compromis: cauza abandonării *Tainelor inimei* e de natură atât psihologică şi socială cît şi estetică. Cu perseverența lui Filimon, Kogălniceanu (care era mai inteligent, mai spiritual, mai detaşat față de materia epică şi, îndrăznesc să spun, mai inventiv decît autorul *Ciocoilor*) ne-ar fi dar Romanul nostru de început; aşa, ne-a lăsat numai un... început.

Scanned with OKEN Scanner

deficitul de imaginație trădează lipsa de forță, de suflu epic. Dar, prin chiar defectele şi inconsecvențele sale, *Tainele inimei* devine un text reprezentativ pentru poetica discursului romanesc realist, surprins în perioada de creştere; aşadar, oricum, la o vîrstă ingrată.



Scanned with OKEN Scanner

„Ciocoii vechi şi noi“
sau
A.B.C.-ul romanului

Începutul

Ciocoii vechi şi noi sau ce naşte din pisică şoareci mănîncă: titlul romanului lui Filimon este eminamente didactic şi programatic. Titlul rezumă romanul, îi subliniază implicaţiile sociale şi etice şi pune în evidenţă o structură simetrică şi antinomică ce este structura modelatoare a cărţii. Romancierul simte nevoia să recurgă la cauţiunea unei zicale populare ce validează adevărul celor povestite; dar, totodată, textul apare drept o istorie *exemplară* menită să ilustreze adevărul zicalei. Această dublă relaţie dintre titlu şi text accentuează caracterul previzibil al romanului: lucrurile, pare să anunţe proverbul din titlu, nu se pot petrece decît într-un singur fel. Previzibilitate confirmată şi de „Dedicaţie“ şi de „Prolog“, unde autorul desfăşoară o întreagă retorică[4] pentru a anunţa ceea ce urmează să povestească. Numeroase sînt trimiterile erudite (Diogene, Pilat, Esop, La Fontaine) care, ca şi proverbul din titlu, au rolul de a

[4] Strategie analizată de Paul Cornea în *„Ciocoii vechi şi noi* sau arta romanului e altceva decît romanul ca artă“, din volumul *Itinerar printre clasici*, Eminescu, 1984. „Evident – notează Paul Cornea – rostul *Dedicaţiei* şi *Prologului* este de a anticipa subiectul operei, şi de a-i statua ideologia (respectiv, atitudinea scriitorului faţă de lumea descrisă). Procedura încalcă din mai multe puncte de vedere practica obişnuită (...): identificîndu-se cu naratorul, Filimon îşi limitează posibilităţile de manevră şi de simulaţie; pe de altă parte, declarîndu-şi intenţiile, reduce imprevizibilitatea (descoperirea temei pe măsura parcurgerii textului) atît de stimulativă totuşi în procesul decodării; în fine, neîncrezător în eficacitatea imaginii (care să constrîngă la construirea sensului corect) ori mai degrabă neîncrezător în aptitudinea decodificatorie a cititorului, sugerează ce anume trebuie înţeles. Faptul că el acceptă ingenuu atît riscul de a-şi descoperi jocul, cît şi pe acela de a-şi plictisi publicul într-un discurs de escortă, de caracter redundant, demonstrează prioritatea acordată exactităţii mesajului transmis...“ (p. 132-133).

Scanned with OKEN Scanner

spulbera orice presupuneri cu privire la o posibilă subiectivitate a naratorului: acesta invocă de la început, aşadar, autoritatea filosofilor şi a moraliştilor:

„Este mult timp de cînd îmblu cu această nuvelă ziua şi noaptea, întocmai ca Diogene, căutînd o clasă de oameni ca să le-o dedic";

„Platon a zis, cu două mii de ani înainte de a lua noi pana în mînă ca să descriem pe ciocoi...";

„În anii dintîi, aceste vulpi cu două picioare, care întrec în ipocrizie şi vicleşug pe cele cu patru picioare din fabulile lui Esop şi La Fontaine..."

Întreg prologul este, de fapt, un rezumat cu funcție anticipativă şi metatextuală. Autorul reface, în cîteva pagini, etapele carierei ciocoiului, de la sosirea acestuia, plin de umilință, în casa boierului, unde capătă „o bucată de pîine, o cameră de dormit şi un veştmînt ca să se apere de asprimea frigului" şi pînă la apogeul ascensiunii sale, nefiind uitată nici una din fazele intermediare: urcarea în ierarhia slugilor (mai întîi rîndaş sau lacheu, apoi sofragiu şi, în fine, valet), obişnuirea cu mîncărurile şi băuturile cele mai alese (element important al educației „mondene"), punerea în aplicare a planurilor de ruinare a boierului, căsătoria din interes etc. Romanul nu aduce, în fond, nimic nou în ceea ce priveşte desfăşurarea acțiunii; mai mult, el apare ca o ilustrare (printr-un caz luat „din viață") – asupra străduințelor lui Filimon de a ne prezenta istoria lui Dinu Păturică drept autentică voi reveni – a celor spuse, cu tonuls erios şi competent al unui sociolog avizat, în „Prolog". Începutul propriu-zis al romanului (observăm, ca şi în alte texte din perioada copilăriei romanului românesc, aceeaşi amînare[5] a *incipit*-ului, aceeaşi preocupare de a *justifica* romanul, de a-l

[5] ... care îi e reproşată lui Filimon de Pantazi Ghica, într-o recenzie din 1863: „intrarea în materie *ex abrupto* era mai avantagioasă autorului decît acea lungă descriere a ciocoiului care seamănă unui articol de jurnal umoristic..." – apud Filimon, *Opere*, II, ediția Mircea Anghelescu, Minerva, 1978, p. 444.

Scanned with OKEN Scanner

pregăti şi „condiționa" pe cititor) ne apare, astăzi, tipic pentru discursul romanesc realist din prima jumătate a secolului trecut:

„Într-o dimineață din luna octombrie, anul 1814, un june de 22 de ani, scurt la statură, cu fața oacheşă, ochi negri plini de viclenie, un nas drept şi cu vîrful cam ridicat în sus, ce indică ambiţiunea şi mîndria grosolană, îmbrăcat cu un anteriu de şamalagea... (...), sta în scara caselor marelui postelnic Andronache Tuzluc, rezimat de stîlpii intrării şi absorbit în nişte meditaţiuni care, reflectîndu-se în trăsăturile feţei, lăsau să se vază pînă la evidență că gîndirea ce-l preocupa nu era decît planuri ambiţioase ce închipuirea lui cea vie îi punea înainte şi obstacolile ce întîmpina în realizarea lor."

Dacă grație indicației cronologice textul se prezintă cititorului ca o prelungire a timpului real, istoric, paragraful inițial are, în plus, un limpede rol anticipativ: o sumă de notații („ochi negri plini de viclenie" etc.) lasă, într-adevăr, să se vadă *pînă la evidență* caracterul personajului şi, mai ales, evoluția lui. Prestigiul acestui tip de *incipit* este, la Filimon, covîrşitor; în aşa măsură, încît el va fi reluat în mai multe rînduri, în cuprinsul textului, cum ar fi, de exemplu, în capitolul XII:

„A doua zi, pe la şapte ore de dimineață, un tînăr îmbrăcat cu haine arnăuțeşti foarte galante şi însoțit de douăzeci şi cinci idiclii (...) străbăteau întinsa pădure a Vlăsiei."

S-a înțeles, probabil, că tînărul e tot Dinu Păturică.

Timpul Istoriei – timpul ficțiunii

Reperele cronologice, numeroase, au – firește – rolul de a autentifica ficțiunea:

„La 29 septembrie 1818, Caragea pofti la curte pe toți boierii şi le vorbi cu multă grație..."

Scanned with OKEN Scanner

Se produce, însă, un fenomen mult mai interesant: evenimentele *reale* nu servesc numai la jalonarea naraţiunii, ci intervin în cadrul acţiunii, au consecinţe *directe* – şi importante – asupra comportării şi acţiunii eroilor. Astfel:

„înveninarea lui vodă Suţu, la 19 ianuariu 1821, prin doctorul Cristali, medicul său particular"

are implicaţii nu numai în planul Istoriei, ci şi în acela al ficţiunii:

„Acest eveniment, deşi contrarie oarecum planurile ambiţioase ale lui Păturică, dar el, în loc să dispere, aşteptă cu sînge rece prefacerea ce putea să ia lucrurile."

Iar revoluţia lui Tudor Vladimirescu,

„ce izbucni a doua zi după moartea lui Suţu, părea venită într-adins, ca să dea ocaziune lui Păturică a arăta lumii duplicitatea şi laşitatea caracterului său. El se gîndi foarte mult asupra acestei mişcări, iar mai cu seamă asupra foloaselor ce ar fi putut trage dintr-însa."

Revoluţia lui Tudor este, într-adevăr, punctul culminant al întrepătrunderii dintre timpul real şi timpul ficţiunii. Dar, de data aceasta, ai impresia că ficţiunea este aceea care pătrunde în real: Dinu Păturică se întîlneşte cu Ipsilanti, cîştigă încrederea lui Tudor, complotează cu cîţiva dintre căpitanii acestuia, contribuie *în mod decisiv* la prinderea şi uciderea Vladimirescului. S-ar zice că, de dragul ficţiunii, Filimon pur şi simplu falsifică Istoria. Romancierul obţine un suprem efect de real nu atît prin introducerea în roman a unor evenimente ce autentifică ficţiunea, cît prin inserţia, prelungirea *ficţiunii în real*, nu e vorba de a amesteca personajele istoriceşte atestate printre personajele imaginate, ci de a „împinge" eroul romanesc pe primul plan al scenei istoriei. Procedeul – nu la îndemîna oricui – e folosit cu o siguranţă remarcabilă[6]. Nu alte este senificaţia capitolelor

[6] „... imaginea globală a acestor figuri istorice e modelată în senul aşteptărilor publicului, stabilizate de discursul paşoptist (...). Confirmînd aprehensiunea trecutului ca anticameră a prezentului,

Scanned with OKEN Scanner

consacrate mişcării teatrale din epocă: pagini „documentare", desigur, dar avînd totodată aderențe cu planul diegetic. La spectacolul cu „Italiana în Algir"[7], printre spectatori se află şi Andronache Tuzluc, căruia îi este dat atunci să asculte conversația celor doi condicari de Divan, conversație revelatoare pentru caracterul şi scopurile lui Păturică.

„Documentarul" în ficțiune

Capitolul acesta, intitulat chiar „Italiana în Algir", este pregătit (motivat) de dorința Duducăi de a merge la teatru:

„– Am auzit - zise ea - că teatrul nemțesc este foarte frumos şi nemțoaica cea tînără a înnebunit lumea; se mai zice, iarăşi, că hatmanul Cărăbuş moare după dînsa.

Cînd o să mă duci să o văz şi eu? Spune-mi!

– O să vie vremea, scumpa mea.

– Am auzit că zilele astea o să parastisească «Italiana în Algir», bucată cu cîntece. O să mă duci să o văz şi eu?

– Da, da, o să te duc, îngînă fanariotul cuprins de gelozie"

- dorință care este de fapt doar o piesă a mecanismului ce s-a pus deja în mişcare şi care vizează ruinarea lui Andronache Tuzluc. La rîndul ei, dorința Duducăi este pregătită (în plan epic, se înțelege) de capitolul documentar „Teatrul în Țara Românească", din

---

deci ca «adevăr» şi nu ca invenție livrescă, structura narativă cîştigă astfel un standard superior de credibilitate", observă Paul Cornea, op. cit., p. 123.

[7] Scrupulos cu datele istorice reale, Filimon se încurcă tocmai în ceea ce priveşte cronologia... ficțiunii: „istoria ajungerii lui Andronache Tuzluc la postul de mare postelnic (un an ca om de încredere al domniței Ralu, apoi încă trei în care «despoaie țara în toate modurile», după ce a venit «în suita domnitorului», deci în 1821) plasează acțiunea acestui capitol prin anul 1816. Prezentarea lui Tuzluc, în capitolul anterior, ca mare postelnic încă din 1814 este deci, după chiar datele oferite de scriitor, un anacronism" – *Opere*, II, ed. cit., p. 447-448.

Scanned with OKEN Scanner

care, spre deosebire de „Italiana în Algir", lipseşte orice element narativ. Rezumînd, lucrurile se prezintă astfel: un capitol strict documentar – „Teatrul în Ţara Românească", un altul strict epic – „Femeia a scos pe om din rai" – şi un al treilea „ambiguu" – „Italiana în Algir" – în care racordul la ficţiune se face prin prezenţa printre spectatori a unor personaje din roman şi prin discuţia evocată mai înainte. În capitolul „ Muzica şi corografia în timpul lui Caragea" (titlu ce te duce mai curînd la un tratat de specialitate), caracterul documentar dispare aproape cu totul, căci Filimon preferă ilustraţia „pe viu": Păturică, Chioftea, Ciolănescu, Ploscă, Boroboaţă şi amicii lor, împreună cu „chiramelele" invitate, dansează „cu furie" tot felul de danţuri autohtone şi importate, impulsionaţi de „cei optsprezece ţigani ce formau muzica nemţească (sic!) a Niculescului". Documentarul e, de data aceasta, topit cu totul în ficţiune. Dacă ţinem seama şi de funcţiile paginilor consacrate revoluţiei lui Tudor, se ridică o întrebare: capitolele documentare sînt cele care „ilustrează" acţiunea sau, dimpotrivă, acţiunea „ilustrează" paginile documentare? Cu alte cuvinte: ce este mai important pentru Filimon, să construiască în planul ficţiunii sau să ne ofere o imagine cît mai adevărată (sprijinită pe documente, cu date, evenimente şi personaje istoriceşte atestate) a societăţii româneşti din prima jumătate a veacului trecut? Aş zice (nu pentru a oculta răspunsul) că demersul scriitorului e dublu, vizînd ambele scopuri. Ezitarea între documentar şi ficţiune e, aici, semn al lipsei de maturitate a romanului. Să nu ne grăbim însă în a o considera drept o maladie infantilă a romanescului: ea poate apărea şi la alte vîrste „critice"[8].

[8] „Libertatea de mişcare pe care şi-o permite Filimon („colajul" documentului în stare brută cu materia epică) e facilitată, probabil, de lipsa de tradiţie (inexistenţa unui sistem de norme, mai mult ori mai puţin restrictiv), dar exprimă şi un fel propriu de a valida inscripţia romanescă a istoricităţii. (...) ... procedura lui Filimon e, în acelaşi timp, foarte vetustă şi extrem de modernă: vetustă, fiindcă se serveşte de ficţiune sub o ipostază acuzat romanescă şi restituie

Scanned with OKEN Scanner

(R)apeluri, (r)acorduri

O preocupare constantă a lui Filimon este de a asigura coerența, lizibilitatea ficțiunii. Precizările temporale marchează, sistematic, etapele evoluției evenimentelor:

„A doua zi greaca se sculă foarte de dimineață..."

„A doua zi după întrevorbirea confidențială dintre postelnicul Andronache şi Dinu Păturică..."

„Două săptămîni în urma acelor descrise în capitolul precedent..."

„Trecuse un an de zile de cînd Păturică devenise confident al stăpînului său..."

Astfel de notații au la Filimon şi rolul de a-l ajuta pe cititor să se descurce printre numeroasele digresiuni şi intercalări de scene care frîng curgerea firească a evenimentelor. Examinînd primele cinci capitole, constatăm o alternare de nivele temporale de-a dreptul derutantă. Întîiul capitol ne prezintă momentul sosirii lui Dinu Păturică; al doilea

(„Să lăsăm pe ambițiosul nostru ciocoi în pace a-şi face planurile sale pentru exploatarea averei stăpînului său şi, în loc de a-l întrerupe din visările sale ambițioase, să facem cunoscut lectorilor noştri pe postelnicul Andronache Tuzluc")

ne trimite mult înapoi, introducînd şi alte personaje, pe Banul C. şi pe Maria; al treilea continuă scena – începută în capitolul precedent – ai cărei protagonişti sînt Caragea şi banul C.; al patrulea

(„Trecuse două luni de la întrevorbirea dintre principele Caragea şi banul C....")

reconstituie istoria de amor între Andronache şi Duduca, pînă la scena cînd aceasta din urmă joacă

---

istoricitatea printr-o suprasignifianță descriptivă, recurgînd mai puțin la sugestie ori la *raccourcis*-uri - modernă, fiindcă integrează textului documente autentice, suprimîndu-i parțial literalitatea" – Paul Cornea, op. cit., p. 127.

Scanned with OKEN Scanner

(excelent) comedia purității ultragiate; racordul cu momentul inițial al romanului se face de-abia în capitolul cinci, dar atîtea s-au întîmplat şi s-au povestit între timp, încît romancierul se simte obligat să facă o „mise au point":

„Lectorii noştri cunosc foarte bine agitațiunea în care am lăsat pe Păturică în primul capitol al acestei scrieri; ştiu asemenea ambițioasele lui visuri şi marea sete de bani şi mărire ce îl munceau. Este datoria noastră acum să le spunem mijloacele întrebuințate de dînsul pentru realizarea acestor aspirațiuni."

Narațiunea se reia, aici, după tipicul consacrat:

„A doua zi după sosirea lui, postelnicul îl chemă la dînsul."

Acest al cincilea capitol aduce însă un element nou: anticipările. Aflăm, printr-un „raccourci", ce va face Păturică în următorii doi ani. Firul narațiunii va fi reluat, dar din alt punct. Reîntoarcerea în trecut (de fapt, în ...prezent) determină un nou „apel" către cititori:

„În timpul acesta se întîmplă cearta postelnicului cu amanta sa, pe care credem că n-a uitat-o lectorii noştri."

După discuția cu Adronache şi Păturică, romancierul ne aduce la cunoştință schimbul de scrisori dintre acesta şi tatăl său, prilej pentru un nou racord temporal şi pentru o situare şi mai exactă a momentului respectiv:

„Iată doi ani în cap[9] de cînd te-am dat pe pricopseală la postelnicul şi nu văz nici un spor de la tine..."

Şi, în sfîrşit, în capitolul şase, narațiunea re-demarează:

„A doua zi după întrevorbirea confidențială dintre postelnicul Abdronache şi Dinu Păturică..."

Frecvente sînt trimiterile la evenimente anterioare, sau chiar „recapitulări", menite să sintetizeze şi să aducă „la zi" evoluția acțiunii. În capitolul XI, într-o discuție între Andronache şi credinciosul Gheorghe, acesta din urmă

[9] Nu chiar: Păturică sosise la Tuzluc în octombrie 1814, scrisoarea lui Ghinea Păturică e datată 17 mai 1816.

Scanned with OKEN Scanner

rezumă (pentru stăpînul său? pentru cititor? pentru... romancier?) etapele ascensiunii lui Păturică. Ca în romanele polițiste unde, periodic, e necesară o „sistematizare" a datelor enigmei, rezumatul e verosimilizat prin intermediul discuției dintre cele două personaje, ceea ce atenuează, într-o oarecare măsură, caracterul lui didactic:

„ – Îți aduci aminte, cocoane, că acum patru ani ai primit, în curtea domniei tale, un copil trențăros şi smerit?

– Despre Dinu voieşti să vorbeşti?

– Tocmai despre dînsul, cocoane. P-acest copil sărac domnia ta l-ai îmbrăcat, i-ai dat locuință, l-ai învățat elinica... (...) Doi ani de fățărnicie fură de ajuns ca să te facă să-l iei drept omul cel mai cinstit din lume şi să-l orînduieşti păzitor al cocoanei Duduca, despre care bănuiai că te înşeală".

Altfel, naratorul mizează (insistent) pe stimularea memoriei cititorului:

„În timpul acesta se întîmplă cearta postelnicului cu amanta sa, pe care credem că n-a uitat-o lectorii noştri";

„Credem că lectorii noştri n-au uitat secreta întrevorbire dintre principele Gheorghe Caragea şi banul C..., pe care am povestit-o la începutul acestei scrieri".

(sîntem astfel trimişi, în capitolul XIV, cu vreo şaizeci de pagini înapoi; de notat că romancierul reia povestirea din acel punct, efectuînd un racord cu adevărat acrobatic; în capitolul III, plecînd de la principe, banul C. îl întîlnea, pe ulița Şelarilor, pe Andronache Tuzluc, care se ducea la Caragea să afle rezultatul convorbirii; în capitolul XIV, postelnicul ...ajunge la principe şi află ce-l interesa; între timp, însă, aşa cum am văzut, s-au înşiruit zece capitole, au trecut ani şi s-au întîmplat multe);

„Costea Chiorul, primind biletul lui Păturică despre care am vorbit într-unul din capitolele precedente...";

„Lectorii noştri cunosc planul lui Păturică şi al Duduchii de a ruina pe fanariotul...";

„Ştim cît de rău fu răsplătit Gheorghem vătaful de curte al lui Andronache Tuzluc...".

Scanned with OKEN Scanner

Racordurile vizează, în fine, sincronizarea timpului narațiunii cu timpul evenimentelor narate. Funcționează aici – supus unei duble exigențe: de verosimilizare şi de motivație – ceea ce s-ar putea numi *principiul buclei*: romancierul întrerupe povestirea pentru a face loc unei digresiuni (descriptive, filozofice, moralizatoare etc.) sau unei sene secundare, şi închide bucla cîteva pagini mai încolo, *nu însă fără a încerca o motivare, o justificare a întreruperii*:

„Ne oprim puțin din povestirea noastră, ca să introducem pe scenă încă un personagiu foarte interesant, care are să joace un rol însemnat în această istorie."

(personajul în cauză este chir Costea Chiorul);

„Să lăsăm deocamdată pe fanariotul nostru adormit pe pieptul odaliscei sale; să nu-i răpim această fericire iluzorie, căci el peste puțin timp o să se deştepte într-o lume reală, plină de amăgiri (sic!) şi mizerii; iar pînă atunci, noi să dăm cititorilor noştri o idee despre cocheta şi ambițioasa greacă";

„Rog pe bunii noştri lectori să lase pe postelnicul a dormi în pace pe sofaua sa, căci are mare necesitate de somn, ca nu cumva să-şi piarză, deştept, iluziile fericirei sale, iar noi să ne întoarcem iarăşi pe strada Caliței, ca să observăm ce se petrece în casa amantei sale".

(după cum se vede, somnul personajelor naşte oportune alibiuri romaneşti);

„Două lovituri de bici, lăsate cu marafet pe spatele armăsarilor, fură de ajuns ca să pună trăsura în mişcare şi să o pornească pe calea curții principelui Caragea. Ne oprim puțin din această narațiune ca să dăm cititorilor noştri o idee repede despre locul unde se afla palatul domnesc pe acei timpi şi despre forma arhitectonică şi alte amănunte originale ale acestui locaş, în care domnea moliciunea amestecată cu umilirea şi depravațiunea".

(naratorul „s-a oprit" ca să descrie palatul, dar în acest timp trăsura îşi continuă drumul, încît, o pagină mai

Scanned with OKEN Scanner

încolo, „butca marelui ban intră cu paşi gravi şi măiestuoşi");

„Păturică dede scări calului şi înaintă în lagăr. Pînă ce Păturică va găsi pe căpitan Urdăreanul, noi vom atrage băgarea de seamă a lectorilor noştri asupra stării morale a trupelor lui Tudor Vladimirescu, căci de la moralitatea şi disciplina oştirei depinde succesul şi cele mai strălucite fapte de arme".

(după care, această frază de inegalabilă savoare:

„Suntem în lagăr; să mergem înainte"

unde, „a merge înainte" nu înseamnă altceva decît a relua povestirea de acolo de unde fusese întreruptă).

Legăturile dintre secvențele povestirii sînt aşadar, la Filimon, acuzate, îngroşate. Romanul seamănă cu o construcție a cărei schelărie, în loc să fie mascată, rămîne, dimpotrivă, dezgolită, lăsînd să se vadă toate etapele şi toate „secretele" înălțării ei (nemaipunînd la socoteală faptul că, debordat de mersul evenimentelor şi dorind să introducă în textul său cît mai multe elemente „de viață", Filimon se mai şi încurcă, de unde acele reîntoarceri neaşteptate în trecut, ca şi cum, ajuns la un etaj superior al povestirii, şi-ar fi adus aminte că nu le-a încheiat pe celelalte).

Scriind *Ciocoii vechi şi noi*, Filimon învață – o dată cu „bunii (săi) lectori" atît de des invocați – A.C.B.-ul romanului[10].

Perspectiva

Perspectiva dominantă în *Ciocoii...* este, bineînțeles, focalizarea zero, omniştiința, ubicuitatea naratorului; acesta ştie tot ce gîndesc personajele, cunoaşte ambițiile şi proiectele lor tainice, asistă la întrevederi secrete, anticipează evoluția evenimentelor etc., etc. Naratorul,

[10] Perpessicius pune aici în evidență, ca să zic aşa, reversul medaliei: „*Ciocoii vechi şi noi* e un bun curs practic pentru cum nu trebuie scris un roman. (...) ...cititorul din mulțime al zilelor noastre (...) poate lua o mică lecție critică din *Ciocoii vechi şi noi* (*Opere*, II, Editura pentru literatură, 1967, p. 53).

Scanned with OKEN Scanner

într-un cuvînt, ne spune infinit mai mult decît ştiu sau văd personajele sale. Notez un singur exemplu, ce se dispensează de orice comentarii. În capitolul VII, naratorul se lansează într-o descriere de natură, vibrînd entuziast în faţa „sublimităţii" peisajului; în fapt, doar *el* se bucură (şi *ne* bucură) de această privelişte minunată, deoarece

„Păturică, îndemnat mai mult de bănuitorul instinct al răului decît de simţământul frumosului, sta ţintit la fereastra camerei sale, luînd foarte puţin aminte la acea minunată panoramă".

Nu mai insist asupra acestei chestiuni, îndelung dezbătută. Reamintesc doar că focalizarea zero nu ed ecît un procedeu printre altele, nici bun nici rău, nici modern nici depăşit. Diatribei lui Sartre împotriva lui Mauriac, faimoasă mai ales prin acel: „Dumnezeu nu e romancier; şi nici dl. Mauriac nu e romancier" i se poate răspunde cu butada americanului John Barth: „Dumnezeu nu era un prost romancier, el era doar un romancier realist". Voi mai cita, ca excepţii care confirmă regula, mai întîi un exemplu de perspectivă limitată:

„Nu ştim care vor fi fost gîndurile ce-l preocupau; ştim numai că trăsăturile feţei sale uneori devenau crunte, alteori plin de de îndurare şi cîteodată un zîmbet dulce apărea pe buzele sale pălite; dar dispărea ca fulgerul, lăsînd loc unei melancolii adînci." (unde stimularea ignoranţei este pretext pentru o demonstraţie de spirit de observaţie şi de pricepere în a surprinde jocul fuzionomiei, joc excesiv, precum cel al actorilor din filmul mut), şi apoi unul ce pare a mima ignoranţa totală:

„ce se va fi petrecut în inima ei în acele momente, nu ştim" (anulată imediat de cîteva consideraţii fiziognomoniste:

„judecînd însă după cele din afară, am putea zice numai că inima ei nu era stăpînită în acel minut de amor, ci mai cu seamă de temerea de a fi respinsă, dacă nu cumva din nenorocire pasiunea ei n-ar fi intrat în planurile ambiţioase ale ciocoiului")

Scanned with OKEN Scanner

– ceea ce ne readuce, printr-o piruetă de 360 de grade, la perspectiva omniscientă.

Portretul

Despre arta portretului în *Ciocoii...* au scris mai toți exegeții lui Filimon, scoțînd în evidență atît retorica lui simplă şi eficientă cît şi obsesia analizei fizionomiilor, loc comun – am constatat-o şi la Kogălniceanu – al romanului de tip balzacian. Asupra acestui din urmă aspect insistă Nicolae Manolescu în *Arca lui Noe* (vol. I, 1980, p. 117-118), relevînd mecanismul de creare a unor stereotipii plauzibile şi, totodată, perfect lizibile, accesibile cititorului obişnuit. După Manolescu, aceasta denotă, în fond, absența mijloacelor analizei psihologice: „scriitorul popular, nepriceput în a citi în suflete, a devenit în schimb expert în citirea pe chipuri". E şi asta, dar nu numai: la mijloc se află şi prestigiul modelului (pseudo) ştiințific al lui Lavater, atotputernic la Balzac. Exemplele sînt nenumărate la Filimon. Portretul bătrînului Păturică e compus din punctul de vedere al observatorului care descifrează şi interpretează semnele corpului şi ale feței:

„Dacă cineva ar fi calculat vîrsta acestui boier de țară după perii cei albi ca zăpada, negreşit că i-ar fi dat de la şaptezeci pînă la optzeci şi cinci de ani, şi nu ar fi greşit: judecat însă după falnica ținere a corpului şi după frăgezimea feței sale şi ochii cei plini de inteligență şi mîndrie, l-ar fi luat drept om matur, dar nu bătrîn".

Puțin mai încolo, fața bătrînului

„deveni teribilă şi amenințătoare ca a unei fiare sălbatice care voieşte a sfîşia pe cel ce a rănit-o"

– expresie greu (dacă nu imposibil) de motivat psihologic, deoarece bătrînul intră în camera fiului cu gîndul de a-l... săruta şi a-i da binecuvîntarea.

Peste tot, figura personajului e transparentă –

„trăsăturile feței sale lăsau să se vază pînă la evidență că gîndirea ce-l preocupa nu era decît planuri ambițioase..."

Scanned with OKEN Scanner

„fața lui palidă şi amenințătoare lăsa să se vază suferința morală…"

– şi de o mobilitate care atrage, obligatoriu, atenția privitorului (şi a cititorului):

„fața-i se îngălbeni ca ceara";

„fruntea ei se lumină";

„la aceste cuvinte fanariotul îngălbeni";

„un zîmbet de fiară sălbatică apăru pe buzele sale şi se pierdu cu iuțeala fulgerului"

(o fiară care zîmbeşte e o imagine mai curînd suprarealistă);

„Duduca (…) deveni palidă ca un cadavru".

Văzînd-o pe Duduca, Tuzluc se face palid, are ochii rătăciți şi mîna tremurătoare. După ce citeşte scrisoarea de la Ahmet Kelalaili, Caragea se plimbă tulburat prin cameră, se opreşte din cînd în cînd, încruntă sprîncenele, strînge pumnii, gesticulează convulsiv şi amenințător; neobservînd intrarea lui Tuzluc, devine palid (fireşte!) şi se trage

„înapoi cu groază, întocmai ca vînătorul cînd i se arată, fără veste, o fiară sălbatică".

Expresia feței lui Păturică denotă, nu o dată, treceri neverosimil de rapide de la o stare la alta, corespunzînd unei varietăți cameleonice a trăirilor interioare; într-un rînd i se citeşte pe față bucuria, apoi, deîndată, neîncrederea, după aceea apatia şi, în fine, „o fieroasă şi amenințătoare veselie". Mai peste tot – observă Nicolae Manolescu – „convorbitorii îşi pîndesc necontenit obrazurile". Scena tipică este aceea a primei întîlniri între Duduca şi Dinu, cînd cei doi se străduie să se „citească" unul pe altul, compunîndu-şi fiecare o mască încremenită şi opacă (fără succes deplin, căci gîndurile, oricît de ascunse, tot se văd pe figură, ca petele de ulei pe suprafața apei):

„Trecînd cîteva momente în care aceşti doi actori se priveau unul pe altul, fără să pronunțe o vorbă măcar. Această tăcere scrutătoare semăna foarte mult cu liniştea aparentă a două fiare ce stau de se observă cu o

Scanned with OKEN Scanner

prefăcută nepăsare mai nainte de a sări cu asalt una asupra alteia".

Personajele se pîndesc precum felinele în momentele ce preludează împreunarea.

Nu vom întîlni aproape niciodată la Filimon, în portrete, notația gratuită, indiferentă ori pitorească (exceptînd, desigur, detaliile vestimentare cu valoare documentară): totul semnifică, totul are o finalitate[11].

Nasul indică „ambiţiunea şi mîndria grosolană", ochii sînt „plini de viclenie"[12], banul C. are părul alb ca zăpada,

---

[11] Scrie Balzac, în *Une ténébreuse affaire*: „Les lois de la psysiognomonie sont exactes, non seulement dans leur application aux caractères, mais encore relativement à la fatalité de l'existence. Il y a des psysionomies prophétiques. S'il était possible, et cette statistique vivante importe à la société, d'avoir un dessin exact de ceux qui périssent sur l'échafaud, la science de Lavater et celle de Gall prouveraient invinciblement qu'il y avait dans la tête de tous ces gens, même chez les innocents, des signes étranges. Oui, la fatalité met sa marque au visage de ceux qui doivent mourir d'une mort violente quelconque".

[12] O foarte interesantă analiză a concepţiei lui Lavater în Martine Dumont, „Le succès mondain d'une fausse science: la psysiognomonie de Johann Kaspar Lavater", studiu apărut în *Actes de la recherche en sciences sociales*, Paris, nr. 54, septembrie 1984. Teoria lui Lavater, spune autoarea, dă formă legitimă – în funcţie de cunoştinţele ştiinţifice ale momentului – unor vechi credinţe populare, admise tacit dar niciodată explicitate. Pentru Lavater, „tout est surface révélant une profondeur première, essentielle et déterminante". Prima şi cea mai importantă operaţie pe care trebuie să o stăpînească un bun fiziognomonist este observaţia: „Ce qui se présente à l'oeil – scrie Lavater – est comme le miroir de quelque chose qui ne se présente pas". Şi în altă parte: caracterul fizic „est à la fois le signe, la cause et l'effet"; spre exeplu, „le nez est le signe de l'esprit, car il l'annonce. Il en est l'expression involontaire. Il en est la cause finale, ou l'effet, car il résulte d'un esprit dont la faculté active est telle qu'il n'a pu etre ni plus grand, ni formé différemment". Succesul teoriei lui Lavater, comentează Martine Dumont, se explică, printre altele, prin faptul că ea corespunde unui anumit mod de a gîndi organizarea societăţii şi diviziunea muncii, mod de gîndire care este acela al elitei cultivate. Fiziognomonia avertizează asupra necesităţii reîntoarcerii la o ordine naturală, de fiecare dată cînd ordinea socială pare să se clatine. În acelaşi timp, „le système des différences sociales et

Scanned with OKEN Scanner

iar cînd îl primeşte pe Tuzluc citeşte din Tetravanghel şi este îmbrăcat în alb (ce poate fi mai explicit pentru a conota curăţenia sufletească?), Duduca are ochii negri şi „plini de văpaie amoroasă", părul negru „ondulînd în neorînduială", pieptul „mai alb ca neaua" pus în valoare de o cămaşă transparentă. Clişeul proliferează, insinuîndu-se şi acolo unde te-ai aştepta la o imagine contrastantă. Şi Maria are ochii *negri* „umbriţi de nişte gene şi sprîncene ca pana corbului", „pieliţă albă şi colorată de purpură", „dinţi albi şi frumoşi", „mîini delicate de nimfă" (la Duduca: „talie de nimfă"!), „buze ce se întreceau cu rozele", un „trup de o formă minunantă". Din clişeu în clişeu, ajungem la imaginea-sinteză, aplicabilă oricînd şi oricărei femei frumoase:

„era în adevăr un tezaur de frumuseţe ce nu se putea vedea decît în statuele grecilor antici"

Asemănătoare uneori pînă la confuzie, portretele celor două personaje se vor deosebi radical prin jocul fizionomiilor.

„Femeia a scos pe om din rai"

„Ca fanariot, (...) ştia din încercare că raiul ceresc şi pămîntesc nu se poate deschide decît prin femei; de aceea îşi îndreptase toate bateriile intrigilor sale în contra

---

culturelles, parce qu'il prend pour signifiants des éléments de fait, est facilement reçu comme une logique naturelle". Într-o epocă în care instituţiile sociale sînt ameninţate, cînd conflictele sociale provoacă, ineluctabil, violenţa, fiziognomonia lui Lavater e o tentativă de a regăsi în natură adevărata ordine divină. La Balzac, a cărui poziţie conservatoare e binecunoscută, fiziognomonia e folosită pentru a defini „l'harmonie quasi naturelle et préétablie des contrastes sociaux sur la base d'une physiologie des professions et des lieux de résidence". Filimon, se observă imediat, e foarte aproape de această atitudine; el este, aşadar, „balzacian" pînă şi acolo unde Balzac deturnează şi, în fond, falsifică – din raţiuni ideologice – teoria lui Lavater. Despre utilizarea de către Filimon a ideilor lavateriene (*via* Balzac) a scris şi Şerban Cioculescu, în *Prozatori români*, Eminescu, 1977.

Scanned with OKEN Scanner

femeilor doamnei şi mai cu seamă ale domniței Ralu, fiica prea iubită a domnitorului Caragea".

În viziunea lui Filimon, femeia este purtătoarea tuturor relelor, element de corupție, factor dizolvant, prezentă în toate locurile de perdiție şi de luxură, schimbînd destine şi ruinînd vieți, concentrînd, aşadar, toate defectele ființei omeneşti. Romancierul nu face nici cel mai mic efort să-şi nuanțeze şi să-şi atenueze misoginia; dimpotrivă, el se lansează bucuros în considerații naive dar nu mai puțin brutale, filozofînd, generalizînd, avertizînd, tunînd şi fulgerînd, dar, mai ales, constatînd cu amărăciune neputința noastră de a ne împotrivi acestei teribile incarnațiuni a Răului. Astfel,

„cine s-a dedat cît de puțin cu plăcerile vieței destrămate cunoaşte prea bine că femeia joacă rolul cel mai principal într-însa; ea singură, prin fatalul ei dar fermecătoresc, poate să arunce un văl de poezie asupra acelor plăceri mincinoase, care duc pe nesimțite pe biata junime la sărăcie, la veştejire, la despoiare şi, de multe ori, chiar la o moarte prematură";

„Inima femeii, chiar se de poate ameți uneori de ambițioase aspirațiuni la mărire, la bogăție şi la alte vanități atît de plăcute sexului femeiesc, dar însă ea se deşteaptă apoi cu pasiuni mai tari, mai neînfrînate";

„... arsenalul vicleniilor femeieşti este foarte mare; ajunge numai să ştie cineva să caute într-însul şi desigur va găsi cîte ceva pentru orice împrejurare"

Ochiul lui Filimon nu vede pretutindeni decît trădare, fățărnicie, înşelăciune. Cel ce corupe va fi trădat ulterior de fosta lui victimă; fetele dezonorează „perii cei albi ai părinților"; cel ce investeşte, de bună credință fiind, timp, avere şi onoare în amor, se vede părăsit

„pentru un diamant, pentru un şal şi, de mai multe ori, pentru cîte o vorbă de spirit..."

Un eşec sentimental duce la pierderea oricărei iluzii şi oricărui elan. Mijloc de redresare nu există. Viața dezamăgitului în dragoste va fi un lung lanț de nenorociri şi suferințe:

Scanned with OKEN Scanner

„... el nu se mai însoară sau, chiar de se supune la această datorie socială, inocentul amor al soției sale, grațioasele ei surîderi, fragedele ei îngrijiri pentru dînsul trec de prefăcătorii" etc. etc.

În naivitatea acestor fraze regăsim o întreagă *vulgata* a amorului, o întreagă „înțelepciune" transmisă din generație în generație şi care rămîne, de regulă, literă moartă. Însăşi fatalitatea care marchează, după chiar spusele lui Filimon, destinul individului şi al cuplului demonstrează că romancierul era perfect conştient de inutilitatea învățăturilor şi avertismentelor pe care le proferează cu o voce tenebroasă şi cu gesturi teatrale. Dacă romancierul ştie să înregistreze şi să interpreteze limbajul feței, acela al inimii i se pare infinit mai criptic. Şi asta fiindcă inima femeii este

„o carte scrisă cu litere cabalistice, pe care înamoraţii, în vanitatea şi egoismul lor, cred că o citesc şi o înțeleg; în realitate însă sînt foarte puțini aceia cari pot zice cu drept cuvînt că au descifrat acele ieroglife, de la care atîrnă adesea fericirea şi nenorocirea oamenilor..."

Observațiile naratorului, ținînd în majoritate de această zonă a locurilor comune, vizează însă uneori exact. Mecanismul geloziei este, altfel, definit cu surprinzătoare pătrundere şi cu oarecare vervă, în aceste cuvinte puse în gura unui personaj episodic:

„Cînd bărbatul şi femeia se iubesc şi țin în dreptate, viața lor curge întocmai ca apele unui pîrîu liniştit; dar cînd muierea începe să calce strîmb şi o simte bărbatul, inima lui arde, ştii, ca peştele pe cărbuni. Ziua şi noaptea se gîndeşte tot la necredința muierii; aci se ceartă cu dînsa şi o lasă, aci iarăşi se împacă, şi am băgat de seamă că, la aceste împăciuiri, omul face mai multe jertfe pentru o femeie netrebnică, decît pentru una cinstită".

Sau, iată, observația că esențială în iubire este starea de *tensiune*, aceasta, şi nu împlinirea dorinței, întreține elanul erotic:

„Ochiul nostru este lacom, dorințele se manifestă în noi abia ce zărim o junǎ femeie plăcută; dar acest

Scanned with OKEN Scanner

neastîmpăr nu este amorul, ci o furie, un delir momentaneu; căci pe dată ce dorința care ne-a aprins imaginațiunea se află împlinită, ne liniştim şi mai adesea căutăm mijloace ca să ne desfacem de obiceiul de o aprinsese".

Dar, oricîtă putere fascinatoare atribuie Filimon femeii (notînd chiar că amorul propriu şi cochetăria sînt vicii

„ce le posede pînă la un oarecare grad chiar femeile cele mai oneste"),

aceasta nu se încrede întotdeauna în darurile ei naturale. Cînd Duduca se decide să-l seducă pe Dinu, îi dă să bea anason de Chio, licoare ce urmează a arunca „turburarea în minţile şi în simţurile lui". Efectul este, într-adevăr, spectaculos. Păturică rezistase, pînă atunci, la farmecele fizice ale grecoaicei; este însă învins (mai exact: *convins*) de un simplu (căci nesofisticat) afrodisiac.

Poezia enumerărilor

Descrierea la Filimon are, în genere, caracter de *inventar*. Este sensibil scriitorul la încărcătura *poetică* (fie şi latentă) a enumerărilor? Iată-l pe Costea Chiorul

„pronunţînd cu îngîmfare numele fiecăreia mătăsării sau giuvaerica: – Asta este hataia de Veneţia sadea, hataia florentin, camohas de Veneţia cu fir, camohas sadea, catifea cu aur şi sadea de Veneţia, sandal cianfes, canavăţ, tafta, atlas vărgat şi cu flori, hares pungiuc, fesuri tuneslii, basmale de Triesti, de Franţa şi de Enlitera, tulpan mosc, alagea cu flori pîn colţuri, gear de India, sangulie, brîuri caragialar cusute, cutnii, alagea, citarii şi gazii de Brussa, suvaiele de Halle".

Dar, vai, o notă din josul paginii ne readuce cu picioarele pe pămînt; ceea ce părea a fi manifestare a geniului verbal nu e decît exactitate documentară:

„Vezi catalogul vămilor din timpii lui Caragea ce se află trecut în *Condica arhivei*, nr. 121, foaia 210".

Enumerarea pietrelor prețioase, de data aceasta fără „trimitere", este incomparabil mai săracă şi... fără poezie:

Scanned with OKEN Scanner

„coliere (ghiordane) de diamant şi de rubine, cercei de berliant, inele de smarand, rubine, berliant şi matostat"...

Punctul limită al descrierii-inventar e atins în „Epilog", unde descrierea cortegiului princiar, cu precizia ei imperturbabilă, cu avalanşa de titluri, ranguri, funcţii şi grade militare, cu rostogolirea cuvintelor ale căror silabe se încalecă, se împletesc, se împleticesc, se ciocnesc, se împotmolesc dar îşi continuă, cu toate acestea, înaintarea, ne pune în faţa unui text aproape ezoteric. E o limbă ce pare cititorului de azi ireală, parcă inventată, nu frumoasă, ci stranie, neverosimilă. Citez doar o scurtă secvenţă:

„După dînşii venea ecpaiaua domnească şi se încheia cortegiul prin ortaua ciohodarilor şi a satîraşilor, căpitanii agieşti şi spătăreşti, tufecciii, mataragi-iamac, sarai-iamac, icioglanii cu agaua lor, peicii şi has-aharlii; iar în urmă de tot venea tagma Divanului purtind topuzul, sangeacul şi semnul domniei..."

Variaţiuni gastronomice

Neutralitatea documentară este în chip constant transgregată atunci cînd sînt prezentate mîncărurile şi băuturile. Ele au valoare de *semn* şi autorul ne atenţionează în acest sens încă din „Prolog", unde portretizarea din perspectivă morală şi sociologică a ciocoiului nu omite următorul fapt:

„Ca sofragiu se obicinuieşte atît de mult cu mîncărurile delicate, încît nu mai poate să trăiască fără friptură de fazan, brînză de Parma, salami de Verona, icre moi, conserve de Francia şi vinuri din cele mai celebre dealuri ale Europei".

Sosirea lui Dinu Păturică la curtea lui Tuzluc este marcată de previzibilul plocon, constînd aici din „două cutii de păstrăvi şi cîteva găini" (zice naratorul, iar, în scrisoare, Ghinea Păturică precizează: „două bote cu păstrăvi şi zece găini crescute şi îngrăşate de mine"). Codul funcţionează ireproşabil:

Scanned with OKEN Scanner

„După ce postelnicul Andronache citi scrisoarea chemă pe vătaful său de curte şi-i zise:

– la aceste cutii de păstrăvi şi să le trămiţi colo, ştii tu! Iar pe ştrengarul acesta de băiat să-l opreşti în curtea mea şi să mi-l faci deocamdată ciubucciu".

Scena imediat următoare este şi mai semnificativă. Dinu Păturică intră în casă, vătaful îi indică odaia ce i s-a destinat, ciocoiul intră în cameră, urmează descrierea sărăcăcioasei încăperi, decorată derizoriu şi vulgar, dar Dinu aruncă doar „o privire repede şi disprețuitoare camerei", se duce la fereastră, o deschide şi se uită în curte:

„Privi cu băgare de seamă mulțimea de gîşte, găini, rațe, claponi, cocori şi călifari ce furnicau prin curtea boierească, apoi se întoarse către bucătărie şi, la vederea mulțimei de tingiri de diferite capacități, în care se pregăteau cele mai gustoase bucate de Fanar, fața lui se coloră de o bucurie nedescriptibilă; iar după o reflecțiune de cîteva minute, zise în sine: «Iată-mă în sfîrşit ajuns în pămîntul făgăduinței»."

Bucătăria este primul lucru la care *se uită* cu adevărat Păturică, este prima imagine, exaltantă, a lumii în care tocmai a intrat, iar bucuria reuşitei e rezumată printr-un clişeu ce capătă, în context, putere de simbol: „am pus mîna pe pîine şi cuțit"[13]. Plocoanele îşi mai fac apariția în roman, spre exemplu în scena de la moşia Răsucita, numai că acolo, mult mai modeste – „pui de găină, o strachină cu ouă sau o oală cu unt" –, ele conotează mizeria sătenilor veniți să se plîngă noului vătaf de abuzurile arendaşului. Scenă precedată de aceea, faimoasă, a *mielului-fript-hoțeşte* (rețeta propusă de Filimon este a unui profesionist), a cărei încărcătură

[13] Merită citată o frumoasă, chiar dacă nu întru totul exactă, observație a lui Lovinescu, după care Filimon aruncă uneori asupra epocii „o lumină trecută prin geamurile aburite şi înguste ale bucătăriei, pe care o cunoştea mai bine decît bogatele saloane boiereşti" – apud *Nicolae Filimon interpretat de...* antologie de Gabriela Dantiş, editura Eminescu, 1980, p. 71.

Scanned with OKEN Scanner

simbolică e dată de faptul că ciocoiul se ospătează alături de tîlhari „atitrați", ca să zic așa, de stăpînire, căreia îi varsă un fel de ...impozit neoficial („huzmetul de hoție"!).

Că „la bonne chère" este, în ochii lui Filimon, semn sigur al ascensiunii sociale, ne-o dovedește și amănunțita, voluptoasa descripție a mesei pe care Păturică o oferă, în capitolul XVI (cu titlu în același registru: „Fă-te om de lumea nouă să furi cloșca după ouă!"), confraților săi în ale „ciocoismului și (...) hoțomăniilor":

„Pe masă erau rînduite o mulțime de farfurii cu mezelicuri de tot felul: marinată de stacoji, farfurioare mai mici cu icre proaspete de morun, licurini jupuiți, sardele muiate în untdelemn de Mitilene amestecat cu piper și zeamă de lămîi de Messina, măsline dulci de Tessalia, grămădite în formă piramidală, icre tari de chefal, smochine de Santorini, halva de Adrianopole; nimic din delicatețele gastronomice ale Orientului nu lipsea pe masa ciocoiului, mai împodobită chiar decît a stăpînului său.

Toate aceste mezelicuri erau așezate după o regulă militară[14], avînd la fiecare distanță de două palme cîte o carafă cu vin galben de Drăgășani, cu pelin roși din viile mănăstirei Bistrița și cu vinuri orientale de diferite colori și gusturi, fără a lipsi papornițele cu anason de Chio și cu mastică de Corint"[15].

„Entrées"-urile sînt devorate cu furia cu care „cad lăcustele peste holdele plugarilor", după care servitorii aduc

„un castron colosal cu ciorbă de știucă fiartă în zeaqmă de varză cu hrean; pe urmă aduseră două farfurii lunguiețe cu mihalți și păstrăvi rasol, muiați în oțet și

---

[14] Cum să nu vedem, aici, o sinecdotă a *strategiei* parvenirii?

[15] Transcriind, cu delicii, aceste înșiruiri, G. Călinescu notează „efectul de sugestie geografică pe care îl scoate scriitorul din combinarea locurilor de origine ale alimentelor", precum și „criteriul mai ales estetic, plastic și lexical, cu care Filimon aglomerează elementele" – *Nicolae Filimon*, Editura Științifică, 1959, p. 252-253.

Scanned with OKEN Scanner

untdelemn; aduseră mai mlte vase de cositor pline cu iahnii, cu plachii, cu morun gătit în măsline şi foi de dafin, cu crapi împluți cu stafide şi coconare..."

Minuția descrierii are şi o altă finalitate: ea e menită nu doar a pune în evidență extraordinara opulență de la masa ciocoiului, ci şi a intra în contrast ci ospățul (concomitent şi simetric) pe care îl dă, în partea de sus a caselor, Tuzluc. Acesta, fireşte, mai ales că printre invitați se găseşte şi beizadeaua, nu lasă nimic la voia întîmplării şi aduce de la Constantinopole

„tot ce se găsea acolo mai scump în peşti, poame şi vinuri, (...) unindu-le cu delicatețele gastronomice ale țării;: păstrăvi, mihalți şi felurite alte mîncări fragede şi gustoase...".

Dar Filimon nu insistă asupra ospățului „de sus" şi descrierea se rezumă la aceste notații minimale şi, la urma urmei, vagi. Mai mult, dacă musafirii ciocoiului se reped de îndată asupra mîncărurilor, invitații postelnicului amînă momentul, se supun ritualului pregătitor (dulcețuri, „vutcă de izmă", migdale şi năut prăjit; cafele, ciubuce), fac chiar şi un joc de cărți. Amînarea, respectarea codurilor, digresiunea, preludiul sînt, desigur, însemne ale unei alte poziții sociale. Iar în plan narativ, dilatarea descrierii, în cazul mesei oferite de Păturică, creează un dezechilibru, punînd în inferioritate (...textuală) ospățul organizat de Tuzluc. Morala o extrage, nici nu se putea altfel, naratorul însuşi:

„Dacă cineva ar fi văzut luxul ce domnea la masa postelnicului şi a vătafului său de curte, fără îndoială s-ar fi convins că ospățul slugei întrecea în toate pe al stăpînului şi dacă s-ar fi gîndit mai serios la mizeriile acelor timpi de tristă memorie, ar fi zis, împreună cu noi, că fanariotul n-avea de ce să se plîngă pentru pagubele ce-i făcea vătaful său de curte, căci banii ce se cheltuiau în aceste ospețe nu erau ai săi, ci ai săracilor şi văduvelor căzuți victimă nesațiului său de averi".

Capitolul XVI mai conține şi o mică lecție de furtişag, în care profesorul – Păturică – le explică învățăceilor –

Scanned with OKEN Scanner

comesenii săi – cum se poate încărca foaia de cheltuieli a stăpînului în ceea ce priveşte achiziţionarea alimentelor; această „foaie de socoteală" pe care o improvizează, în scop didactic, Păturică vine, firesc, în prelungirea abundentului şi rafinatului ospăţ. Nostimada e că atît de calculatul ciocoi se ...încurcă în calcule, greşeşte şi suma de la „socoteala dreaptă" zilnică şi cea de la „socoteala încărcată" şi totalul anual (v, *Opere II*, nota lui Mircea Anghelescu, p. 452). „Furat", s-ar zice, de plăcerea enumerărilor şi de reveriile sale gastronomice, Filimon neglijează aici, aşadar, exactitatea documentară.

Scanned with OKEN Scanner

Mateiu Caragiale

I. Tema povestitorului

Asupra paginii scrise apasă, în textele lui Mateiu Caragiale, un fel de blestem. În paragraful inaugural din *Remember*, Povestitorul îşi triază pentru a *le arde* pe cele inutile („hîrtiile încurcă"), iar la sfîrşitul nuvelei *arde* scrisoarea lui Aubrey de Vere, unica dovadă a existenței acestuia (să notăm, în paranteză, că asupra cadavrului lui *sir* Aubrey nu e găsită „nici o hîrtie tipărită sau scrisă care să poată trăda ceva despre ucis"); documentul scris e, aici, primejdia potențială ce amenință să ducă la destrămarea tainei. *Craii de Curtea-Veche* încep oarecum asemănător: „Urăsc scrisorile. (...) Am groază de scrisori. Pe atunci le ardeam fără să le deschid"[16]. Pantazi *arde* testamentul unchiului Iorgu şi rămîne în acest fel în posesia uriaşei averi ce-i va îngădui „treizeci de ani de periple". Paşadia, care scrie de dimineața pînă seara „fără răgaz", îşi sorteşte opera pieirii *prin foc*; lucrările lui, desăvîrşite de timp „de peste treizeci de ani" şi pentru „scrierea cărora regăsise pana cardinalului de Retz şi cerneala lui Saint-Simon, file vrednice de Tacit", vor fi arse, de o mînă credincioasă, la moartea personajului (care moare aşadar nu numai ca personajul, ci şi ca *autor*). Singur Pirgu pare să trateze cu detaşare pagina scrisă, şi vom vedea că acest lucru nu e fără legătură cu rolul pe care el îl joacă în existența crailor şi în constituirea şi legitimarea, ca text, a *Crailor de Curtea-Veche*.

Să ne întoarcem, însă, la Povestitor. Statutul său este (şi se menține aşa pînă la capăt) ambiguu: pe de o parte, el distribuie cu mare parcimonie semnele prin care îşi recunoaşte calitatea de „autor" al textului care se face

---

[16] Povestitorul ignoră astfel, deliberat, sfaturile, dojenile şi avertismentele tatălui. Va ține însă seama, cum vom vedea, de învățătura lui Pirgu; dar nu sînt oare, fiindcă veni vorba, Pirgu, Pantazi şi Paşadia tot atîtea ipostaze ale Tatălui absent?

Scanned with OKEN Scanner

sub ochii noştri; pe de alta, romanul nu dobîndeşte coerenţă şi finalitate decît datorită prezenţei Povestitorului, chiar dacă acesta se mulţumeşte uneori să înregistreze confesiunile – orale – ale lui Pantazi şi Paşadia. De nicăieri nu rezultă că povestirea ar avea o valoare terapeutică, eliberatoare, după cum nici opţiunii iniţiale pentru „crailîc" şi „joc" nu i se acordă o intenţionalitate literară (sau măcar de cunoaştere a anumitor medii, în vederea unei proiectate scrieri), ci ea este explicit atribuită faptului că, „greu încercat de împrejurări", „scîrbit de toate peste măsură", Povestitorul încearcă pur şi simplu să uite, „într-o viaţă de stricăciune", de toate necazurile lui. Cîteva rapide aluzii trimit pe lectorul iniţiat la experienţe literare anterioare: în acea „minunată tîmplă de icoane ce migălisem în tinereţe cu osîrdie aproape cucernică" recunoaştem *Pajere*-le, iar din fraza: „mi-aducea uneori aminte de acel tînăr englez a cărui tristă istorie am scris-o" reiese că Povestitorul de acum este una şi aceeaşi persoană (literară) cu autorul lui *Remember*. Dar această din urmă experienţă – în egală măsură existenţială şi artistică – se petrecuse pe muchie de cuţit: „Sînt fiinţe cari prin cîte ceva, uneori fără a şti ce anume, deşteaptă în noi o vie curiozitate, aţîţîndu-ne închipuirea *să făurească asupră-le mici romane*. M-am mustrat pentru slăbiciunea ce-am avut de asemenea fiinţe; *nu destul de scump era s-o plătesc în păţania cu sir Aubrey de Vere?*" (s.m.). Or, una din primejdiile pe care trecuse atunci Povestitorul fusese posibilitatea ca întîmplarea respectivă să se transforme în *roman*; l-a oprit însă la timp pe amicul „limbut peste măsură", împiedicîndu-l să dezvăluie taina morţii lui *sir* Aubrey: „Împrejurările au făcut să întîlnesc în viaţă un *crîmpei de roman* care să-mi împlinească cerinţa de taină fără sfîrşit. Dar ce să-l las să mi-l strici?" (s.m.). Prin urmare, un *crîmpei de roman* şi nu un roman, după cum, în *Craii*, Povestitorul ocultează proiectul romanului şi (voi reveni asupra acestui aspect) amînă – în fapt, *sine die* – scrierea lui. Semnificativ în acest sens este că

Scanned with OKEN Scanner

Povestitorul nu îşi asumă, el, statutul de (măcar) virtual romancier, ci doar îl acceptă – fără să protesteze dar să fără să îl confirme în mod expres – atunci cînd acest statut îi este conferit de către *celelalte* personaje. Cum altfel să citim avertismentul lui Paşadia: „Am avut de altfel neplăcerea să constat culpabila slăbiciune ce ai de tot ce poartă stigmatele declasării, de tot ce e tarat, ratat, epavă şi nu ți-aş găsi scuză nici cînd aş şti că e numai pentru a face studii, a lua «schițe», fiindcă ar însemna atunci să plăteşti o marfă mult prea vilă afară din cale de scump"? Ceremonios sinuoasă, fraza e totuşi fără echivoc: a te complace în abjecție nu e acceptabil nici măcar din perspectiva „documentării" ca alibi şi, deci, a proiectului literar. Cît despre celebra (dar care pasaj din *Craii* nu e celebru?...) discuție cu Pirgu ce deschide partea a patra, „Asfințitul crailor", ea ne aduce, abrupt, la cunoştință (tot oblic, prin vocea lui Gore) că Povestitorul ...a început să-şi scrie romanul: „Se vorbea astăzi, înainte să vii, că te-ai apucat să scrii un roman de moravuri bucureştene şi m-am ținut să nu pufnesc în rîs".

Iată că Povestitorul nu numai că nu apare decît incidental (şi tangențial) în ipostaza de „scriptor", dar el are şi o identitate incertă (nu este, la urma urmelor, cel mai enigmatic dintre personajele cărții?) şi acceptă, în fond, un rol pasiv. Paşadia îi administrează (deşi nu e cel mai îndreptățit să o facă...) o lecție de morală, Pirgu îl consideră incompetent şi îl trimite la „şcoala vieții", iar titlul însuşi al cărții e sugerat (printre „bolboroseli") de Pena Corcoduşa şi validat de Paşadia: „E într-adevăr (...) o asociație de cuvinte dintre cele mai fericite; (...) Are ceva ecvestru, mistic. Ar fi un minunat titlu pentru o carte". Pasajele respective reprezintă tot atîtea „mises en abyme" (procedeu privilegiat la Mateiu Caragiale, şi nu mă gîndesc doar la masivele enclave – „hagialîcurile" şi „spovedaniile" – ce alcătuiesc însuşi miezul cărții) care situează *Craii*, deliberat, sub dublul semn al deriziunii şi al eşecului. Revenind la discuția cu Pirgu, să observăm că acesta îi prezintă Povestitorului „adevărata" realitate,

Scanned with OKEN Scanner

singura care, crede el, poate constitui materia unui roman: „cum ai să cunoşti moravurile, cînd nu cunoşti pe nimeni; mergi undeva, vezi pe cineva? Afară numai dacă ai de gînd să ne descrii pe noi, pe Paşa, pe mine, pe Panta. (...) Ei, dacă ai merge în case, în familii, s-ar schimba treaba, ai vedea cîte subiecte ai găsi, ce tipuri. Ştiu eu un loc". Acel loc se află, bineînțeles, „la Arnoteni, la adevărații Arnoteni", punctul ultim al călătoriei inițiatice, al cufundării în real şi, după cum s-ar părea, locul revelației literaturii. După ce şi-a îndeplinit misiunea de călăuză (într-ale realului dar şi, prin forța lucrurilor, într-ale literaturii), Pirgu dispare: „...Gore nu mai da pe la Arnoteni". Primele impresii ale Povestitorului confirmă, s-ar zice, profețiile lui Pirgu: „eram silit să recunosc: spunîndu-mi că dacă voiam subiect de roman să fi mers la adevărații Arnoteni, Pirgu nu mă amăgise". Să se fi convertit Povestitorul la „poetica" realistă a lui Pirgu? Puțin mai încolo, o nouă „mise en abyme" denunță convenția: aflînd de planul diabolic al lui Paşadia cu privire la Ilinca, Povestitorul declară că „asemenea lucruri credeam pînă atunci că se petreceau numai în foiletoanele-fascicole". Mai mult: intrarea în lumea Arnotenilor (intrare ea însăşi purtătoare de moarte, victima fiind Ilinca) duce la precipitarea evenimentelor şi la dezintegrarea grupului: Paşadia moare, Pantazi îşi schimbă înfățişarea şi pleacă într-o lungă (probabil fără întoarcere) călătorie, Pirgu îşi începe ascensiunea socială. Povestitorul e silit să admită *eşecul* romanului. Căci romanul, romanul Arnotenilor, rămîne nescris, iar risipirea crailor înseamnă sfîrşitul *Crailor de Curtea-Veche.*

Pirgu (pe care, în mod curios, Ovidiu Cotruş îl considera „bun îndrumător şi în cele ale literaturii"!) este purtătorul de cuvînt, propagatorul acestei estetici negative, suicidare. În mai multe rînduri, el apare şi în postura de posibil scriitor. Povestitorul îl închipuie autor de „schițe", neîntrecut în a istorisi „dandanale de mahala şi de alegeri" (căci ceea ce nu i se poate nega lui Gorică

Scanned with OKEN Scanner

este „amănunțita cunoaştere a lumii de mardeiaşi, de teleleici, de tîrfe şi de țațe, a năravurilor şi a felului lor de a vorbi...“[17]) Altă dată, Pirgu însuşi se imaginează – în batjocură – autor de scrieri în care „ar fi biciuit moravurile“ şi de „piese proaste, bineînțeles, istorice“. Pirgu este asemenea limbutului din *Remember* (ale cărui istorisiri, observa cu dispreț Povestitorul, ascultau de modelul literar al *Micuței* lui Hasdeu): şi el vrea să dezgolească, să *arate* realul. Şi dacă, în nuvelă, Povestitorul împiedică gestul ireparabil, în *Craii* acceptarea pactului duce la destrămarea mirajului şi, totodată, a cărții. Lumea Arnotenilor e lumea fără mistere, lumea care se lasă dintr-odată privită, citită, descrisă. Prima oară cînd pătrunde în casa Arnotenilor, Povestitorul o vede – situație emblematică – *în oglindă*[18]: conversația cu Masinca (cealaltă călăuză în infern, care preia – vremelnic – ştafeta de la Pirgu) are loc „în fața unei oglinzi în care se putea vedea tot ce se petrecea în salonul vecin, unde se juca“. E oglinda stendhaliană, oglinda care *arată*; or, Povestitorul mărturisise, în finalul din „Cele trei hagialîcuri“, plăcerea „neprețuită de a mă afla între două taine ce puse, ca două oglinzi, față-n față, s-adînceau fără sfîrşit“. Nu, deci, oglinda purtată de-a lungul unui drum, ci oglindă în care se reflectă, adîncindu-se (cum altfel dacă nu „en abyme“), o altă oglindă, joc specular suficient sieşi, păstrînd taina tocmai fiindcă o multiplică la infinit. Şi oare e doar rodul întîmplării faptul că moartea Ilincăi e provocată de un banal (banal?) „aparat de fotografie“ (şi aceasta un soi de

[17] Ar fi de observat aici că personajele îşi atribuie unul altuia statutul de scriitor: Povestitorul are, am văzut, cea mai înaltă opinie despre scrisul lui Paşadia, Pirgu se adresează Povestitorului ca unui scriitor (ce are încă nevoie de îndrumări, e drept), iar acesta face din Gorică (dintr-o pornire pe care nu mai e cazul s-o discut acum) o imagine caricaturală a marelui Ion Luca.

[18] „Aşezat simbolic cu spatele spre lumea pe care o refuzase, povestitorul o descoperă grație Masincăi în dimensiunile ei de coşmar“ - scrie Ovidiu Cotruş.

Scanned with OKEN Scanner

oglindă, care însă *reține* imaginea), dăruit ei de către Pantazi? Motivul *reflectării* marchează atît nereuşita literară a Povestitorului cît şi eşecul sentimental al lui Pantazi, acel „alt eu-însumi".

Apare acum justificată, cred, o apropiere cu *A la recherche du temps perdu* a lui Proust. Şi acolo şi în *Craii* avem a face cu o descifrare a semnelor realului şi ale literaturii, cu o experiență de viață care tinde a se converti în roman. Şi Naratorul proustian, şi Povestitorul matein trebuie, mai întîi, să treacă prin infern: unul cunoaşte Sodoma şi Gomora, celălalt pe adevărații Arnoteni. Şi la Proust şi la Mateiu, tema erotică, tema „vieții" şi tema „artei" se întrepătrund şi intră în corespondențe simbolice: „valsul voluptos şi trist" al lui Pantazi face ecou acelei „petite phrase" a lui Vinteuil (devenită, de fapt, a lui Swann), craii sînt, precum baronul de Charlus, nişte artişti ai „vieții care se vieţuieşte", prezență fascinantă dar sterilizantă pentru Povestitor, acesta e, în final, secătuit, „stors" de puteri precum Paşadia. Şi *A la recherche* şi *Craii* sînt *romane ale formării viitorului romancier*. La Proust însă, chiar dacă romanul (pe care, la capătul „regăsirii timpului", eroul se decide să-l scrie) rămîne doar proiectat, anunțat, Naratorul dobîndeşte *certitudinea* vocației sale, eliberîndu-se, în chip conştient, de atracția exercitată de viața mondenă şi de cea sentimentală: *A la recherche...* consacră triumful artei, izbînda ei asupra timpului, asupra a tot ce este efemer şi nesemnificativ. Nu alta (mai ales dacă admitem, cu Nicolae Manolescu, că al patrulea hagialîc – visul Povestitorului aşadar – semnifică o „călătorie în artă") este concluzia *Crailor*, numai că exprimată, ca să zic aşa, prin antifrază: triumful artei, într-adevăr, al „vieții care se visează", dar cu ce preț! Povestitorul e condamnat la singurătate, sfaturile lui Pirgu (care e un „vrăjmaş al slovei tipărite", el, îndrumătorul realist!) au dus la moarte şi destrămare, la durere şi despărțire. Izbînda – dintr-un anumit unghi privind lucrurile – este a lui Pirgu, iar eşecul al Povestitorului,

Scanned with OKEN Scanner

ucenic, vai!, ascultător. *Craii de Curtea-Veche* cuprind povestea – exemplară – a acestui eşec: e povestea unui roman care nu va fi scris niciodată. Dar cartea, cartea pe care o citim noi acum, se face împotriva Povestitorului şi, totodată, împotriva lui Pirgu. Aici stă revanşa, strălucita revanşă pe care şi-o ia Mateiu Caragiale. „Asemenea istorii chiar dacă ar fi fost ţesute în gherghef de adevăr nu m-ar fi interesat prea mult", declarase Povestitorul în „Cele trei hagialîcuri", aflînd bîrfele şi zvonurile lansate pe seama lui Paşadia: altul, cu siguranţă, e gherghefuI în care e lucrată ţesătura *Crailor de Curtea-Veche*.

II. Simbolica privirii

Ochii reprezintă, o ştim, elementul central, în egală măsură sintetizator şi iradiant, al portretului romanesc; *Craii de Curtea-Veche* nu fac excepţie, cu atît mai mult cu cît, chiar dacă nu împărtăşeşte ambiţiile exhaustive ale romancierului de tip balzacian, Mateiu Caragiale manifestă o grijă evidentă de a da o imagine cît mai pregnantă a personajelor sale, inclusiv a celor secundare sau care sînt doar apariţii meteorice. În acest din urmă caz, cînd notaţiile descriptive sînt reduse la minimum, e frapant să constaţi prezenţa *ochilor*, a *privirii* care individualizează o siluetă abia întrezărită. Acel „ţingău adus din spate şi cam deşălat" care o însoţeşte pe Raşelica la prima ei apariţie în birtul din Covaci şi despre care aflăm că se numeşte Mişu şi că e (Pirgu *dixit*) „pe dric", are „ochi încercănaţi şi sticloşi"; în finalul romanului, Raşelica apare cu un nou logodnic, „un soi de brotac cu ochi boboşaţi, bondoc şi bont" (efectul de contrast e în afară de discuţie, şi ne putem închipui că „bondoc" fusese şi Mişu înainte de a cunoaşte – era să zic: *de a se bucura de* – farmecele femeii care, vorba lui Pirgu, dăduse gata „doi bărbaţi în trei ani, başca de ce-a mai forfecat pe de-alături"). Cînd craii o întîlnesc pe Pena Corcoduşa, fetiţa care le dă lămuriri despre bătrîna decrepită are o uitătură „vioaie şi semeaţă". În mărturisirile pe care le face Povestitorului, Pantazi nu uită

Scanned with OKEN Scanner

să menționeze că mama sa impresiona prin „adînca privire a ochilor ei albaştri cu sprîncene negre" şi că, după moartea ei, tatăl avea „ochii sticloşi ce-i trădau (...) rătăcirea minții". Privirea tulbure, culoarea incertă, catifelată, apoasă a ochilor sînt semne ale unei sexualități agresive. Wanda are „ochii verzui", Mima Arnoteanu – „ochii verzui mici sub sprîncene drepte, îmbinate", „ochi tăiați şi stinşi", „privirea înrourată", Pena Corcoduşa (în anii tinereții) – „ochi mari verzi, verzi-tulburi, lături-de-peşte cum le zice românul, genați şi sprîncenați, cu privirea cam rătăcită", iar pe fața Raşelicăi „ochii de catifea ardeau cu o flacără rece între genele de mătase". Rămîn oarecum în afara sistemului Tita Arnoteanu – „ochi căprui şi codați" – şi, mai ales, Ilinca, „dublul" Wandăi, despre care ni se spune doar că are „căutătura severă".

Să mergem mai departe şi să observăm că protagoniştii se definesc – în primul rînd, firește, din punctul de ...vedere al Povestitorului – şi prin intensitatea, expresia, „lizibilitatea" privirii. Paşadia are, mai totdeauna, o privire *tulbure* şi *posomorîtă*, asupra căreia Povestitorul insistă de cîte ori are prilejul: „privire tulbure între pleoapele grele", „căutătura-i tulbure şi posomorîtă", „sumbra-i privire"; tîrît de Pirgu în destrăbălări nocturne, „ființa lui cădea într-o amorțeală aşa stranie" încît singură privirea părea „să trăiască, din ce în ce mai posomorîtă şi mai tulbure, destăinuind parcă o suferință lăuntrică sfîşietoare", iar la ivirea zorilor (Paşadia detestă lumina zilei) Povestitorul notează, înfiorat, „privirea tulbure a cărei groază nimic n-ar putea-o spune", Dar tot Povestitorul ştie că singurul mijloc „de a-l rechema la viață" pe Paşadia este, paradoxal, reamintirea vremurilor de odinioară, „vedenia trecutului": atunci, „omul se înviora, ochii i se înseninau", *viața care se visează* triumfă asupra *vieții care se viețuieşte*. Dacă la Paşadia expresivitatea privirii stă tocmai în lipsa ei de expresie, la Pantazi ochii trădează dintr-odată caracterul excepțional, forța de seducție, unicitatea personajului:

Scanned with OKEN Scanner

„Să fi fost pentru că omul era aşa de fermecător de rtsit? Cu putință, la dînsul numai ochii spunînd atîtea. Cam afundați sub bolta sprîncenelor şi de-un albastru rar, privirea lor, nespus de dulce, părea a urmări, înzăbrănită de nostalgie, amintirea unui vis. Ei întinereau straniu această făptură care nici altminteri nu-şi trăda vîrsta, luminau fruntea senină, desăvîrşeau înfățişarea nobilă ce-i întipărea mata paloare a feței smede şi trase..." Portretul ni-l reaminteşte pe cel al lui *sir* Aubrey de Vere, din *Remember*, la care ieşeau în evidență acea „nevinovată limpezime" a ochilor, privirea adîncă şi duioasă (comună le este şi pasiunea pentru flori; în rest, multe îi despart: Aubrey de Vere e, spre exemplu, un excentric, coborînd parcă – atunci cînd se machiază sau se travesteşte – din *Casanova* lui Fellini, Pantazi e sobru, se îmbracă în culori şterse, încearcă să treacă nebăgat în seamă). Pantazi e un contemplativ: priveşte „cu ochi duioşi cerul, copacii, florile, copiii...", vibrează în fața răsăritului luceafărului, cunoaşte stelele cerului, în ochii lui se răsfrînge albastrul adînc al nopții. În repetate rînduri, Povestitorul îl surprinde privind în gol; personajul visează cu ochii deschişi, dar putem bănui că e vorba de un mod de abstragere din abjecția din jur: în scena – amintită mai înainte şi asupra căreia dealtfel voi reveni – ce se petrece în birtul din Covaci, cînd toți par cuprinşi de un fel de sarabandă a privirilor aținate, „singur Pantazi nu se uita la nimeni. Visătoare ca întotdeauna, privirea i se pierdea aiurea, blîndă şi tristă". Eroul e, totodată, un sentimental: după ce povesteşte, cade pe gînduri şi lăcrimează, iar în ultima noapte petrecută în Bucureşti, după ce ascultă „valsul domol, voluptos şi trist", îl vedem, din nou, ştergîndu-şi ochii umezi. Instalat în această maladiv-duioasă melancolie, reacționează violent doar cînd o vede pe Ilinca şi cînd țiganca prezice (pre-vede) sfîrşitul tragic al iubirii lui: „Ascultîndu-i spusele, lui Pantazi fața i se făcuse ca de ceară iar ochii îi sticleau ca două mărgele albastre" (ochii *sticloşi*, ne amintim, fuseseră semnul nebuniei tatălui, iar „albastrul" e marca

Scanned with OKEN Scanner

tiparului matern; nu mai e nevoie să insist, ca să justific această parantează, asupra rolului pe care îl joacă ereditatea în lumea eroilor lui Mateiu Caragiale). Şi Pirgu? Sîntem, în cazul lui, foarte departe de tenebroasa şi neliniştitoarea impasibilitate a privirii lui Paşadia cît şi de ameţitoarea limpezime, parcă infinit reverberată, a ochilor lui Pantazi. Lui Pirgu – observă, de cum îl cunoaşte, Povestitorul – „îi jucau fără astîmpăr ochişorii vioi şi refecaţi sclipind de vicleană răutate". Notaţia e suficientă: Povestitorul nu va reveni, în această privinţă, cu alte amănunte. Mai important şi se pare faptul că Pirgu, cabotin înnăscut, a învăţat să-şi stăpînească privirea, ce devine un element important al recitalului său burlesc-monden. Dînd o replică usturătoare lui Paşadia, îl priveşte totodată „cu dispreţuitoare milă". Iată şi o pantomimă executată cu virtuozitate: „Mă lăsa şi el o luă înainte, crăcănîndu-se, după cîţiva paşi se oprea, îşi punea monoclul, se făcea că măsoară din vîrful bastonului ceva sus pe case, apoi se întorcea către mine, pufnind şi dînd din umeri: *«Mais voyons, voyons!»* (scena se petrece după ce Pirgu, luîndu-şi partea de moştenire, întrase într-o fază de snobism acutizat, cumpărînd *Eseurile* lui Montaigne şi amestecînd în conversaţie, nonşalant, frazele franţuzeşti cu înjurăturile neaoşe). Nu e primul „număr" de acest fel: la birt, Pirgu fixează, „cu ochii pe jumătate închişi", o trupeşă negustorească, făcînd apel în acelaşi timp la o gestică redundantă dar elocventă: „Zîmbindu-i galeş, (...) el ridica paharul, sorbea cu gingăşie, apoi îşi lingea buzele cu poftă". Numai că Gorică îşi dă, în cele din urmă, în petec (cel puţin asta e impresia lui Paşadia şi a Povestitorului): cu o mînă trimite bezele femeii, iar în cealaltă ţine paharul golit drept ...ochian. Şi atunci cînd face pe voyeur-ul, Pirgu e un cabotin, un voyeur exhibiţionist, care ţine, prin urmare, să fie ...văzut.

„Gag"-ul cu paharul are şi o altă motivaţie: cum femeile fuseseră excluse de la escapadele nocturne, craii (cu excepţia lui Pantazi) se mulţumesc să arunce „scurte

Scanned with OKEN Scanner

priviri cotoieşti cocoanelor de la mesele vecine cari, ca de obicei, ne răspundeau şi ele cu ocheade şirete". Este vorba chiar de scena cu care începe romanul: „cu căutătura-i tulbure şi posomorîtă", Paşadia o dezbrăca din ochi pe Raşelica, „Pirgu pisa cu neruşinare" pe negustoreasa cea trupeşă, Povestitorul îi ține hangul lui Paşadia. Din întîlnirile privirilor ies scîntei: privirea liniştită a Raşelicăi, „aplecîndu-se asupra colțului nostru, avu o scăpărare aspră ciocnindu-se de a lui Paşadia" (*scăpărare aspră* premonitorie, căci ştim care va fi sfîrşitul bărbatului...). Scena are, aşadar, valoare simbolică şi anticipativă: personajele se pîndesc, îşi aruncă priviri încărcate de ură, de dorință sau de patimă, privirea dezgoleşte, dezvăluie, precum oglinda din casa Arnotenilor. Cînd îi vine ideea să-l ia pe Paşadia de bărbat, Mima se duce în fața casei acestuia, o *priveşte* îndelung, se interesează de numărul camerelor şi al slugilor, iar Povestitorul conchide: „Pusese ochii pe Paşadia"; *pusese ochii*, aş adăuga, şi la propriu şi la figurat. *Privirea* îşi mai face o ultimă apariție în paragraful final al romanului, dar este privirea unei moarte: a Penei Corcoduşa, „ce zăcea cuviincioasă pe o rogojină" în biserica din Curtea-Veche. Povestitorul desluşeşte „în zîmbetul buzelor ei învinețite şi în privirea ochilor săi rămaşi deschişi (...) o duioşie extatică".

Contrast violent, desigur, cu jocul dezmățat al privirilor împerechindu-se în birtul din Covaci. „Ochii rămaşi deschişi": iluzia (speranța?) unei supraviețuiri, într-un moment în care destinul tragic al crailor s-a împlinit iar mirajul s-a destrămat.

Scanned with OKEN Scanner

Hogaş: vizionarism şi retorică

Una din cele mai interesante ipoteze critice în legătură cu Hogaş a fost aceea a *vizionarismului* acestuia. Într-adevăr, nu de puține ori, deschiderile către fantastic, către o lume a plăsmuirilor terifiante, uimesc pe cel obişnuit cu imaginea „povestitorului moldovean", amuzant chiar şi în vocația lui pentru grandios. Să decupăm cîteva pasaje semnificative:

„Soarele, ce plutea în albastrul adînc şi painjinit de ceață al bolților cereşti, se uita, parcă, chiorîş la mine cu *înțepenirea lucie şi sticloasă a unui ochi de mort înfipt şi încremenit în umbra depărtată a orbitei sale vinete şi reci...* (...); adierile răcoroase şi uşoare din răsărit îmi atingeau fața şi treceau pe fruntea mea ca *fîlfîitul rece şi fioros de aripi fantastice ale unui stol de lilieci cu zbor negru, iute şi tăcut*; florile cîmpului mă priveau ca atîția *ochi roşii ai duhurilor pustiului*";

„în preajma ochilor mei şi *în oglinda închipuirii mele muncite de vedenii*, gheburile crîmpeielor de putregaiuri, acoperite cu ierburi sălbatice, sau şoldurile goale ale unei stînci, cu haina ei de muşchi sfîşietă de vijelie, se înfiripau şi trăiau viața scurtă *a unei năluciri apocaliptice*, care mi se părea că se mişcă încet, se tîrăşte furiş, vine, ajunge şi întinde spre mine *o gheară flămîndă şi ucigaşă...*";

„Geamurile chiliilor din preajma mea, poleite de lumina asta făr' de viață, căutau, de prin unghere, *hipnotic* spre mine cu priviri într-aiurea de *ochi sticloşi, încremeniți şi morți...* Şi, spre tainele cerului, se ridica de pretutindeni susurul tăcerii. Nu ştiu cînd, nu ştiu cum, dar mă trezii, de la o vreme, jos în ograda mînăstirii, măsurînd, *cu paşii inconştienți de lunatic*, jurul bisericii înmormîntat în noapte... şi *printre nălucirile întrupate de*

Scanned with OKEN Scanner

închipuirea mea, eu însumi mă simțeam o nălucă, ce fîlfîia, parcă, prin văzduhuri pe aripi uşoare de întuneric". (şi aici, ca şi în exemplele ce urmează, sublinirile îmi aparțin).

Extazul în fața sublimului naturii este exprimat adeseori cu mijloace, poate, naive, dar trădînd, în mod evident, o vibrație profundă şi autentică. Vibrație a cărei expresie este uneori simpla şi nepretențioasa exclamație:

„A sta suspendat în aer şi neclintit deasupra unui curs de apă, (...) a opri în sînul tău bătăile pripite ale ceasornicului inconştient, (...) a sta tu singur neclintit în universala lunecare a totului către nesfîrşit. ... Cît e de dulce – cugetam eu – să ai din cînd în cînd, cîte un minut, de sublimă nebunie!"

Lumea descrisă de Hogaş e percepută, aşa cum s-a spus, de o sensibilitate cvasi-ocultă, ca în viziunile lui Altdorfer, Bosch, Breughel sau Grünewald. Dealtfel, spre viziunea hiperbolică specifică lui Hogaş s-au pronunțat practic toți comentatorii, însă G. Călinescu a vizat, cred, cel mai exact atunci cînd a vorbit despre un homerism *hugolian*. Exemplele ar putea fi şi aici numeroase, dar înainte de toate merită citată descrierea schitului din *Părintele Ghermănuță*, în care frapează suflul tenebros-liric şi curgerea somptuos-solemnă a frazei:

„De prin prejur şi din depărtări nehotărîte, umbre negre se desprindeau din noapte în răstimpuri şi, lunecînd grăbite, se mistuiau pe rînd în uşa luminată şi larg deschisă a bisericii, după cum, în flacăra unei lumini aprinse în întuneric, năvălesc şi se mistuie, orbi, fluturii hipnotizați... Din lăuntrul gol, înalt şi sec al bisericii, glasuri, acum prelungi şi tremurătoare, acum trunchiate şi repezi, porneau spre afară şi trezeau văzduhurile tîrzii şi adormite... era ceasul al nouălea, ceasul de sară al sfintei vecernii, care aduna spre rugăciune, în casa domnului pe smeriții şi credincioşii închinători ai pustiului..."

Şi, puțin mai departe, acest pasaj, admirabil în desfăşurarea lui poematică:

Scanned with OKEN Scanner

„Adîncurile tăcute şi largi ale miezului de noapte se umplură deodată de glasul jalnic şi prelung al clopotului...

„Vivos voco..."

Şi călugării, ca umbre negre rupte din întuneric, se mistuiau în uşa luminată şi larg deschisă a bisericii...

„Mortuos plango"

Şi părintele Ghermănuţă dormea dus pe lada de Braşov...

„Fulgura frango".

Şi horăitul de tunet al părintelui Ghermănuţă era, parcă, sfărîmat, în răstimpuri, de urletul de aramă al clopotului..."

Dincolo de posibilele mimetisme stilistice, de care vom mai vorbi, explicaţia acestei propensiuni către grandios a lui Hogaş trebuie căutată şi în altă direcţie, şi anume în ceea ce s-ar putea numi hipertrofia eului sau exagerarea vocaţiei. Nu o dată povestitorul are sentimentul că fiinţa lui se află în centrul Universului, că ea întruchipează finalitatea superioară a Naturii:

„Mi se părea că firea întreagă, de la ţînţar şi pîn' la urs, datoare era să cinstească în mine pe regele său atotputernic: căci singurul stăpînitor, de obîrşie divină, eram numai eu, în ceasul acela!"

Alteori, mai în glumă mai în serios, îşi atribuie isprăvi grozave, cum ar fi doborîrea de trunchiuri seculare prin „puterea sălbatică a braţelor mele" sau dezrădăcinarea unei stînci uriaşe. Mai important decît aceste – totuşi – mici glume nevinovate sînt însă declaraţiile în care vocaţia de călător capătă dimensiuni cu totul neobişnuite. Dorinţa de a părăsi schitul părintelui Ghermănuţă este atribuită unei atracţii misterioase pe care o exercită un fel de „bouche d'ombre" hugoliană:

„... mi se părea că ceva mă absoarbe, că întreaga mea fiinţă se subţie, ca suptă de o gură nevăzută şi că nu rămînea din ea decît ceva sec şi neînsufleţit. Niciodată n-am simţit mai aievea îndoita alcătuire a făpturii mele, decît atunci cînd am privit din depărtare taina ademenitoare a pustiului şi a singurătăţii..."

Scanned with OKEN Scanner

Peregrinările pe potecile deloc înfricoşătorilor (mai curînd ospitalierilor) munți ai Neamțului devin

„o pribegie fără de țintă, către care păşeam pe nestatornice şi oarbe trepte de necunoscut"

Caracteristică, deşi mai puțin evidentă, pentru această hipertrofie a eului este şi o anume poză contemplativă, din care, adoptînd-o, naratorul extrage motivația unei confortabile şi liniştitoare mulțumiri de sine. Gestul ritualic ce marchează şi însoțeşte atitudinea (auto)contemplativă este aprinderea țigării:

„... iar eu desfăcui şi întinsei pe iarbă, mai departe, mantaua mea imensă, cu care aş fi putut acoperi întregul nostru emisfer; *aprinsei o țigară* şi mă lungii pe spate, *ca un alt Prometeu*, la umbra stufoasă a plopului..."

În *Floricica*, țigara acompaniază ceremonialul monden (servitul cafelei)[19] sau este semnul exterior al unei profunde meditații:

„Eu stăteam răsturnat şi liniştit în colțul ştiut al canapelei şi, prin norii viorii al fumului de țigară, mă sileam să pătrund în adîncul depărtat al lumii de gînduri, ce frămînta, poate, atîtea capete vesele şi înflorite sau melancolice şi visătoare...";

„... alene şi sătul, mă găseam răsturnat într-un cot pe muşchiul moale ca o saltea şi, *cu țigara-n gură, priveam cu mulțumire de artist* la pitorescul, cu care surpăturile de mămăligă oacheşă, spăriate cu cîte un strop de urdă albă, se rostogoleau la răstimpuri deopotrivă de rari, ca şi spre fundul unor prăpăstii, înspre adîncul gîtlejurilor încă flămînde ale lui Sgribincea şi Huțan!"

Şi, în fine, iată-l pe Hogaş în *Singur*, după ce a doborît copaci şi a mutat stînci din loc, în admirație față de propriile-i isprăvi:

---

[19] Mondenități pe care povestitorul le acceptă cu o – uneori – suspectă complezență. Dacă „dejunul pe iarbă" din *Spre Nichit* este tratat cu detaşare ironică, în chimb naratorul crestează, cu toată seriozitatea, numele unei domnişoare în grinzile balconului mănăstirii Agapia („dintre toți eu aveam cuțit mai sănătos") şi se arată foarte surprins de reacția vehementă a unei călugărițe.

Scanned with OKEN Scanner

„Mă lungii într-un cot pe iarba moale şi spre sărbătorirea deplinei mele biruinţi împotriva stăvilelor de tot felul, pe care codrul şi muntele mi le ridicase în cale, *aprinsei o ţigară*, al cărei fum se înălţă, prin depărtările albastre, pînă sub temeliile înalte ale stelelor lui Dumnezeu...".

Acest ceremonial mai trădează şi atceva: oricît de avid de singurătate s-ar declara Hogaş, el tînjeşte în fapt după un microunivers organizat şi populat. În adîncimile „de nepătruns" ale muntelui şi pe cărările lui întortocheate, apar întotdeauna, miraculos şi nu se poate mai oportun, un călugăr, nişte ciobani sau un ţăran cu cîţiva „chitici de păstrăvi". Situaţia exemplară se află însă în *Singur*. Speculînd o frază din text, Şerban Cioculescu a relevat cîteva din semnificaţiile acestei aventuri de nou Robinson („ea are caracterul unei fabuloase întîlniri dintre Individ şi Natură, care se scrutează reciproc şi îşi măsoară puterile; (...) planul turistic e depăşit, ca în urma unui acord mistic între natură şi fiul ei regăsit, care strămută povestirea în fabulos"). Fapt este că povestitorul, în ciuda acelei atît de afişate vocaţii a „nemărginirii", îşi organizează adăpostul vremelnic – scobitura din stîncă – mimînd sîrguincios convenţiile civilizaţiei. Prima impresie e de regăsire a unui univers familiar şi protector: „Nu ştiu cum, dar mă simţeam parcă *la mine acasă*". Locul sălbatic este domesticit, umanizat, spaţiul este măsurat, delimitat, distribuit după un model uşor reperabil: în chip de covor de Persia, Hogaş aşterne poclada de sub şa, utilizează un colţ de stîncă drept cuier, face curăţenia dinaintea „uşii" cu o mătură improvizată. Fascinaţia pe care o exercită spaţiul închis este atît de tiranică încît nu va mai putea să nu ne mire că următoarea acţiune va fi împrejmuirea „locuinţei". Şi, după ce ridică un gard, obstacol în care unor eventuale agresiuni dar şi mod de a delimita ceea ce a devenit aproape o proprietate privată, povestitorul se simte îndreptăţit să exclame, satisfăcut: „Eram acasă la mine". Nu altul era demersul lui Robinson: reconstituirea

Scanned with OKEN Scanner

artizanală a confortului pierdut, instalarea într-un spațiu încercuit şi securizat. „Expedițiile" prin împrejurimi sît şi ele tipic (şi mimetic) robinsoniene:

„Dar ceea ce băgam de samă în toiul tuturor acestor îndeletniciri ale mele, era dragostea ce prindeam, văzînd cu ochii, pentru viața de sălbatec..."

dar, cinci-şase pagini mai încolo, perspectiva e radical schimbată: cînd îşi părăseşte locul de popas, *viața de sălbatec* devine *viață patriarhală şi ticnită*:

„iar cînd pustiul larg al opcinii pleşuve, la care ajunsei întreg şi nevătămat, mă împresură de pretutindeni cu cercu-i rourat de verdeață scînteietoare, un dor fără de margini îmi cuprinse sufletul şi *gîndul meu se întoarse şi cătă cu jind înapoi, spre întăriturile mele părăsite, văduve şi pustii... Simțul duios al paternității pentru lucrul mîinilor mele se răzvrăti în mine* şi mă găseam vinovat, că, de frica lipsei ciupercilor măturate de potop, schimbasem o viață patriarhală şi ticnită pe o pribegie fără de țintă către care păşeam pe nestatornice şi oarbe trepte de necunoscut".

Regrete şi temeri nejustificate, deoarece călătorului îi ies imediat în cale, providențial, moş Căpățînă şi tovarăşii săi. Nostalgia pentru „întăriturile" părăsite nu este însă mai puțin semnificativă. Acesta este dealtfel şi ritmul fiecărui capitol din *În munții Neamțului*: unei rătăciri „în necunoscut" îi urmează refugiul în locul proteguitor. Şi să nu uităm că ultimele cuvinte ale ciclului sînt

„... a doua zi cînd mă trezii... eram acasă la mine..."

Dar, la urma urmei, cît este dezlănțuire a imaginației şi cît este dezlănțuire pur verbală în povestirile lui Hogaş? Între discursul însemnărilor sale de călătorie şi referentul lor există o distanță şi o discordanță uneori atît de frapante încît textul pare a sfida orice convenții ale verosimilului şi ale reprezentării. În plus, multe din precizările pe care le aduce prozatorul atunci cînd descrie munții Neamțului sînt de fapt nişte false precizări: determinante ca „imens", „fără fund", „colosal", „enorm" etc. îndepărtează lucrurile (locurile) în loc să le apropie.

Scanned with OKEN Scanner

G. Călinescu scria cu justețe: „Hogaş porneşte spre munții Neamțului, aşa de lipsiți de mister pentru el, ca un explorator pe valea Yukonului sau pe muntele Kilimandjaro. Scoarța modestă a solului natal e înălțată şi sălbăticită, făcută, spre plăcerea expediției, impracticabilă". Const. Ciopraga va observa în acelaşi sens: „Totuşi, dacă vrînd să descoperi urma drumețului planturos şi elastic, mergi pe urmele lui, prin păduri alpestre, te întrebi derutat: unde va fi găsit el marile singurătăți himalaiene, obstacole descrise cu surîzătoare grandilocvență şi prilejuri de eroisme mitologice? Căci, la drept vorbind, munții Neamțului nu au nimic terifiant". Pe de altă parte, întîlnim situații cînd peisajul este descris nu prin identificarea şi inventarierea elementelor sale componente (fie şi la scara 100/1), ci a celor absente:

„Greierul, cîntăreț neobosit al zilelor de vară, *amuțise*, istovit, sub umbra înălțimii ocrotitoare a ierburilor; veverița *pusese frîu* neobositei sale zburdălnicii şi, cuprinsă, parcă, de neclintirea prefăcută a morții, *îşi mistuise ființa sa* în încheietura umbroasă a unei crengi aeriene. Gaia *nu mai spinteca* văzduhurile cu țipet flămînd şi ascuțit, vîntul *nu mai clătina* frunza pădurilor, şi *nici un fulg de nor nu mai îndrăznea să brăzdeze* cu umbra-i subțire înălțimile aprinse ale împărăției focului..."; „Albastrul şters al văzduhului topit apăsa greu peste pămînt, iar sub arşița covîrşitoare a miezului zilei, *vîntul adormise obosit*, frunza codrilor *nu se clătina* şi *tăcerea neturburată îşi întinsese pretutindeni nețărmuita ei stăpînire...* Inima lucrurilor *încetase de a mai bate* şi o sincopă colosală ai fi zis că tăiase suflarea în pieptul uriaş al Naturii..."

Fraza proliferează, dar notațiile şi detaliile trimit la nişte *absențe*: prozatorul descrie... ceea ce nu se vede, dintr-o vădită plăcere a „spunerii", şi încă o dată caracterul autonom, autotelic al discursului este mai puternic decît caracterul lui referențial. În fine, fapt previzibil, dincolo de hiperbole şi de superlative se află tăcerea: cînd i se pare că a epuizat resursele limbajului,

Scanned with OKEN Scanner

scriitorul recurge la un *topos* binecunoscut şi, ridicînd mîinile în semn de neputinţă, admite că obiectul descrierii nu se lasă descris:

„Şi sînt acele stînci atît de imense, atît de goale şi tăiate de nişte mîini supranaturale, pe linii aşa de lungi şi de capriţios unghiulate, încît îţi aduc ameţeală în suflet, îţi curmă firul gîndirii, te apasă pe creieri şi te lasă înmărmurit şi mut..."

Dar să revin la întrebarea ridicată mai înainte. Rolul imaginaţiei (ca factor deformant, hiperbolizant) este, fireşte, incontestabil. Aspectul ce ar trebui examinat mai îndeaproape este însă modul în care *discursul însuşi dă naştere* (sau măcar contribuie la naşterea) unui anumit tip de descrieri unde – aşa cum am văzut – funcţia referenţială se estompează, pe primul plan trecînd actul însuşi al narării. Aici trebuie reamintită o observaţie mai veche, anume că, în numeroase cazuri, descrierile la Hogaş sînt condiţionate, orientate de lecturile autorului. Iată un exemplu din multe altele, relevant mai ales pentru regretul pe care îl încearcă scriitorul atunci cînd trebuie să se desprindă din „fantazarea" livrescă:

„– Aici, îmi ziceam eu, trebuie să fi aruncat feciorul de împărat peria sfintei Vineri, din care, fără îndoială, a răsărit această pădure, spre a tăia calea zmeoaicei care-l urmărea. (...) Cît despre mine unul, gîndul meu plecase spre un povîrniş fantastic: poate că Aeneas, mergînd pe calea iadului, tot astfel de locuri străbătuse. Cîteodată, chiar, mă aşteptam să întîlnesc în cale-mi vreo mare poartă neagră, pe care să cetesc cu înşişi ochii mei celebrul:

per me si va nella città dolente

Cu cîtă părere de rău, însă, nu mă trezii eu din această fantezie clasică, apropiindu-mă de Sihla!..."

Pe lîngă astfel de situaţii, reprezentative sînt acele enumerări, acele lanţuri asociative provocate, după formula lui Tudor Vianu, de motivul „psihologic al

Scanned with OKEN Scanner

încîntării verbale"[20]. Vianu nota că Hogaş „este un autor stăpîn pe o incontestabilă putere verbală" şi că „în astfel de acumulări simţim lămurit că dictează nu numai necesităţile viziunii, dar şi plăcerea de a descătuşa şuvoiul viu al cuvintelor". Fenomen observabil şi în pasajele unde întîlnim o adevărată beţie a acumulărilor de nume proprii: Hogaş sare de la Adonis la Alexandru Machedon, de la Frederic Barbă Roşie la Pasifae, de la Kepler la Priam, lăsîndu-se purtat nu doar de fantezia (erudit) asociativă, ci şi de voluptatea de a jongla cu cuvintele. Altădată, scriitorul – utilizînd drept alibi o discuţie cu Huţan şi Sgribincea – transcrie denumirile dealurilor şi locurilor din preajma Tazlăului, şi îl simţim vibrînd de plăcere, „pipăind" combinaţiile ciudate de sunete ce alcătuiesc o geografie fabuloasă: Preluce, Rotărie, Goşman, Geamăna, Durău, Gitioana etc. Ba chiar într-un loc Hogaş aveansează şi ideea motivaţiei şi forţei sugestive a Numelui propriu, vărsînd încă o piesă (a cîta?) la dosarul „mimologismului":

„Sînt nume sugestive, care, în cinci litere, îţi sintetizează un portret întreg...[21] Astfel, e destul să zici

---

[20] Pentru a sugera, de pildă, cît de urît şi amestecat miroase prosopul pe care îl poartă în desagi, enumerarea e un mijloc cum nu se poate mai eficient, şi anume enumerarea de lucruri disparate dar avînd o conotaţie comună (procedeu caracteristic discursului poetic): „Nu degeaba stătuse el, atîta vreme, sub ocrotirea desagilor mei, în strînsă vecinătate cu tot soiul de măsline vechi şi zbîrcite, cu usturoiul şi ceapa greu mirositoare (...), cu coşcogea oaie prefăcută în căciulă de vremuri grele şi, în sfîrşit, cu cîte alte opinci neargăsite, cu cîte soiuri de brînză cărămizie, cu cîte feluri de unsori de ciobote, cu cîţi piepteni rari odată şi lungi în dinţi..."

[21] Cine nu-şi aminteşte faimosul pasaj balzacian? „MARCAS! Répétez-vous à vous même ce nom composé de deux syllabes, n'y trouvez-vous pas une sinistre signification? Ne vous semblet-il pas que l'homme qui le porte doive être martyrisé? (...) Entre les faits de la vie et le nom des hommes, il est de secrètes et d'inexplicables concordances ou des désaccords visibles qui surprennent. (...) Examinez encore ce nom: Z. Marcas! Toute la vie de l'homme est dans l'assemblage fantastique de ces sept lettres. Sept! le plus significatif des nombres cabalistiques...", etc. etc.

Scanned with OKEN Scanner

«Eremia Honcu», dar mai ales «Honcu», pentru a ți se deştepta în minte chipul unui fel de uriaş, lung dar nemăsurat de lung, cu încheieturile trupului puternic legate, cu nişte mîini ce-ar fi fost în stare să umfle în braţe un munte şi să-l aşeze binişor peste altul, cu un piept cît o faţă de arie..." ş.a.m.d.

Să citez şi pasajul în care scriitorul înşiruie denumirile ştiinţifice ale unor plante, şi o face cu un fel de jubilaţie naivă, vrînd parcă să ne demonstreze că lucrurile pot fi numite *şi aşa*:

„Ce-mi folosea mie, de pildă, că *Geum montanum* îmi aţinea calea cu florile sale galbene şi mari? Ce mă încălzea pe mine că *Potentilla aurea* îşi răsfăţa sub ochii mei florile sale portocalii?... În zadar *Campanulla abietina* se uita la mine cu ochi albaştri şi limpezi; în zadar *Cortusa Mathioli* scînteia roş în calea mea... Şi dacă *Impatiens nolli tangere* îmi painjinea drumul cu trunchiul său zvelt şi răsfirat, apoi nu făcea aceasta, decît ca să-şi bată joc de mine pentru ca, adică, să-mi arunce în nas toate sămînţile sale, de îndată, m-aş fi atins de una, măcar, din păstările ei!... *Haedysarum alpinum* şi *Dryos octopetalla* aveau aerul să-mi dea de veste că mă aflu pe piscuri de munţi, vecine cu cerul; iar *Aconitum Napellus* şi *Aconitum moldavicum*, cu ochii albaştri închişi, întindeau, posomorîţi, parcă, spre mine, potirul lor cu venin..."

În introducerea la ediţia din 1944 a scrierilor lui Hogaş, Vladimir Streinu comenta prezenţa a două pagini de manuscris în arhiva scriitorului, pagini dovedind că acesta rătăcea „prin cotloanele umede ale Ceahlăului, dar şi prin biblioteci speciale". Pe una din pagini, Hogaş notase nume rare de arbori, plante şi flori: *catina, schinducul, liliuţa, sacerelul, cleiţa* etc.; pe cealaltă, o mînă – probabil – de specialist înscrisese o serie de nume (de flori) româneşti şi o alta de denumiri ştiinţifice: *Ranunculus alpestris, Aquilegia alpina, Allysum montanum, Silene acantis, Dianthus superbus* etc. Scriitorul avea, aşadar, micile lui manii de colecţionar de cuvinte.

Scanned with OKEN Scanner

Înlănțuirile pe care le-aş numi *metonimice* ascultă de alt principiu: un termen inițial declaşează o suită de asociații, tot mai îndepărtate de punctul de plecare dar legate printr-un fir (uneori greu de văzut cu ochiul liber) comun. Să luăm un exemplu în care punctul de plecare e de o descurajantă banalitate: în fața scriitorului se află o cutie veche de sardele. Prima asociație ne trimite, abrupt, într-o direcție nebănuită: „Nu ştiu dacă regii egipteni mîncau sardele de cutie". Mecanismul odată pus în mişcare, Hogaş se dezlănțuie:

„Sunt însă încredințat că cutia, pe care Sura o pusese pe tejghea, ar fi putut prea bine figura în orice muzeu de antichități, ca o piesă arheologică din timpurile faraonice; şi de nu mi-ar fi fost prea foame, cine ştie? pe lîngă atîtea frigări luate drept săbii dace sau romane, pe lîngă atîtea hîrburi de oale rîdicate la gloria de vase grece sau troiene", etc., etc.

Să desfacem în verigi lanțul asociațiilor, notînd termenii centrali: *regii egipteni – muzeu de antichități – piesă arheologică – timpuri faraonice – săbii dace sau romane – vase grece sau troiene – epoci preistorice – antic cuceritor – valoare arheologică – adîncă antichitate*. De fiecare dată, o conotație secundară a unui termen motivează şi provoacă apariția termenului următor. Fraza, proliferînd, antrenează şi face să dispară în vîrtejul ei ceea ce era de fapt un pretext (şi un pre-text): biata, vechea, jalnica şi (probabil) ruginita cutie de sardele. Avea dreptate Tudor Vianu observînd că dilatarea frazei nu poate fi atribuită numai „necesităților viziunii", ci şi plăcerii pe care o produce „varietatea caleidoscopală" a cuvintelor.

S-a vorbit, în legătură cu opera lui Hogaş, şi de caracterul ei *parodic*. Observația nu poate fi însă limitată la parodierea doar a motivelor şi clişeelor clasice: Hogaş are o dispoziție particulară pentru pastişă, se amuză intercalînd pasaje „à la manière de" (fără a se simți obligat să precizeze întotdeauna modelul), încearcă „exerciții de stil" ce se constituie în pasaje în general

Scanned with OKEN Scanner

parazitare, legătura lor cu contextul fiind foarte slabă dacă nu inexistentă (şi nu este oare simptomatică în acest sens admirația pe care o purta lui Hogaş acel mare practician al „exercițiilor de stil" care a fost Caragiale?) Capacitatea lui mimetică se vădeşte şi în ceea ce s-ar putea numi fenomenele de contaminare stilistică. Astfel, o formulă a părintelui Ghermănuță, *à propos* de faimoasa sticlă cu rachiu călugăresc:

„ÎÎÎ!... pîrlita dracului! din roşie şi frumoasă ce erai, te-ai făcut galbenă şi oftigoasă..."

trece, fără preaviz, la începutul capitolului următor, în discursul naratorului:

„Şi cum să nu fi fost treaba mea, cînd, mai ales, desagii mei se lecuiseră pe deplin de *oftiga* de care zăcuseră şi-şi recăpătaseră din nou vechea şi îmbelşugata lor rotunzime..."

În altă parte, naratorul adoptă, evident fără efort, modul de a vorbi al interlocutorului său:

„Da-ți hi viind de departe, domnişorule, mă întrebă el, cu luleaua între dinți; umblați cu treabă pe la noi?

(...) – Şi de departe şi cam cu treabă; numai cît nu-mi era treaba pe-aici; ia ghivornița cea de-alatăieri noapte m-a apucat în pădure, ş-am rătăcit poteca; de nu dădeam peste Văsui al d-tale, în opcină, cine ştie pe unde mi-ar mai fi sticlit ochii!..."

Textul e agramentat şi cu producții poetice, de la improvizațiile pe filele unui album de domnişoară pînă la parafrazele după versuri celebre, ca în „... Tacito, solo, e senza compagnia...". În alt loc pastişarea discursului biblic e explicită:

„Şi – îl întrerupsei eu, urmîndu-i mai departe reflexiunea sa biblică – se săturau noroadele cu cinci pîni şi doi peşti pe malurile Ghenesaretului, şi tot mai rămîneau douăsprezece coşuri de fărămături; şi leproşii se lecuiau în scăldătoarea oilor, şi schivnicii se mulțămeau cu lăcustele fripte, pe care le vînau de prin năsipurile arzătoare ale Iordanului, şi păzitoarele de

Scanned with OKEN Scanner

capre de prin văile Chedronului năzuiau la treapta de sfinte mucenițI..."

Iar cît priveşte pasajul următor:

„Te salut, bătrînă Hălăucă! Glasul de pietre al vîntului tău de gheață, fîşîitul sec şi aspru al sălbaticelor tale ierburi, mărginitul deşert al friguroaselor tale înălțimi tălmăceau atît de bine lumea sufletului meu!... Te salut, te salut, bătrînă Hălăucă!"

tentația e puternică, oricît de enormă ar fi o astfel de raportare (dar, oricum, la Hogaş enormul e aproape un mod de a fi al firescului), de a-l apropia de celebrul „Je vous salue, vieil Océan!" al lui Lautréamont. Puncte comune există totuşi: pastişa unor *topoi* clasici, retorismul deliberat. Interesant este că, imediat după ce ne oferă această mostră de stil fastuos grandilocvent, Hogaş se auto-cenzurează, comentîndu-şi propriul text la modul ironic şi – iarăşi – parodic:

„Cine ştie, cugetai eu zîmbind, dacă mie nu-mi lipseşte o doagă! (...) ... a plînge cu roua, care cade din ceruri şi de a intona imnuri dumnezeieşti, cu pîraiele care murmură – toate acestea sînt, desigur, lucruri de mare preț. Nu e, însă, mai puțin adevărat, că se găsesc şi destule frînghii de legat pe oamenii de soiul meu; fără îndoială că mie-mi lipsesc cîteva doage, mă gîndii eu, convins în cele din urmă"

Intervențiile de acest fel (frecvente şi confirmînd inteligența artistică a autorului) nu funcționează însă pentru *a elimina* pasajele îndoielnice (ca gust sau valoare), ci pentru a institui un joc text-metatext, joc fără altă finalitate decît aceea de a complica țesătura narativă.

Facilitatea mimetică poate fi descoperită şi în versurile disimulate, „mascate", încastrate în text. Decupînd segmente de frază, constați că ele dobîndesc o neaşteptată autonomie şi o indubitabilă „poeticitate". Iată o structură parcă eminesciană:

„... iar în noaptea negrii rochii, cu răsfrîngeri mişcătoare..."

Scanned with OKEN Scanner

Sau:

„a sta tu singur neclintit
în universala lunecare
a totului către sfîrşit..."

Fenomenul acesta de „text în text" confirmă şi altceva: la Hogaş, pagina are alcătuire de mozaic, este un amalgam de stiluri şi modalităţi; scriitorul mizează pe raporturile intertextuale şi multiplică trimiterile şi parafrazele. În plus, cititorul încearcă adesea senzaţia de „déjà lu", i se pare că recunoaşte aici un accent hugolian, dincolo o invocaţie retorică după tiparele clasice, în altă parte un ecou din Homer ş.a.m.d. „Influenţe" ar fi un termen cu totul inadecvat: e vorba, în realitate, de jocuri mimetice.

Intervine însă încă un lucru: scriind, Hogaş se reprezintă *vorbind*. Notele sale de călătorie nu sînt un jurnal ţinut cu o (măcar) minimă rigoare, ci – redactate ulterior evenimentului – sînt esenţialmente punere în scenă, *punere în text*. Evocarea momentului – ipotetic – al redactării (fie şi provizorii) notelor de drum este rarisimă şi vagă:

„Eu trăsesem (...) masa lîngă pat, pusesem lumînarea pe masă şi scosesem cîteva foi de hîrtie pentru a scrie. – Mi-a fugit somnul deocamdată, nevastă dragă, dar o să mă culc şi eu mai acuş. – Hm! făcu femeia şi nu mai zise nimic. Se făcu linişte. Într-un tîrziu mă culcai şi eu. ...Dormii somnul omului fericit".

Ciclul *În munţii Neamţului* începe brusc, fără nici o referire la oportunitatea şi finalitatea consemnării în scris a călătoriei:

„De astă dată, mă hotărîi să plec călare şi..."

Dialogurile ocupă un loc considerabil în text, Hogaş „reproducînd" (?) discuţiile purtate cu alţii sau ...cu sine. Şi cum, de fapt, dialogurile nu fac decît să fractureze lungul monolog care este textul însuşi, să ne amintim că într-un text (fragmentar) autobiografic, scriitorul se declara partizanul literaturii „subiective":

Scanned with OKEN Scanner

„... La urma urmei tot e mai bine să scrii despre ale tale decît despre ale altora; căci dacă, mai cu seamă, ai condei cinstit, apoi, în loc de o dată trăieşti viaţa de două ori".

Discursul „subiectiv", ponderea dialogurilor trădează o limbuţie fundamentală, structurală. Observaţia lui moş Căpăţînă privind felul în care Hogaş pledase în faţa „giuraţilor":

„d-apoi că şi dumitale, cum îţi mai meliţa gurița! De parcă-ţi sufla Aghiuţă la ureche, nu alta..."

ascunde un mare adevăr. Povestind, Hogaş se imaginează vorbind şi această oralitate (în dublu sens) a naraţiunii explică şi ea proliferarea textului (exemplele fiind aici, aşa cum am văzut, numeroase şi... elocvente). Textul este în totalitate *discurs* şi corespunde, prin întortocherile şi dilatările sale imprevizibile, acelor peroraţii pe care Hogaş-personajul din povestiri le ţine în faţa unor interlocutori nu o dată derutaţi şi inhibaţi de logoreea spectaculoasă, dar de la un punct, obositoare a acestui ins şi aşa destul de ciudat. Cazul-limită îl reprezintă întîlnirea dintre Hogaş şi Halunga, „omul-monosilabic"; obligat să se plieze habitudinilor acestui taciturn, scriitorul mărturiseşte candid:

„trebuia să fi trăit cu dînsul mult, ca să-l înţelegi... El îl înţelegeam, căci trăisem mult cu dînsul..."

„O singură dată în viaţa mea – exclama undeva Hogaş – am simţit părerea de rău că nu sînt pictor". Acest *o singură dată* spune totul: ca pictor, nu s-ar mai fi slujit de cuvinte. Hogaş face parte din categoria scriitorilor fericiţi, a căror încredere în limbaj nu e de nimic zdruncinată.

Scanned with OKEN Scanner

Note despre „Adela“[22]

PEISAJUL în *Adela* este subordonat fixației sentimentale a protagonistului. Nu mă refer doar la situațiile – previzibile – cînd cadrul natural pare să se adapteze (ca la romantici) stărilor sufleteşti ale personajelor: invadat de lumină, feeric, exuberant, favorizînd alteori crearea atmosferei de intimitate dintre Adela şi Emil Codrescu, sau, dimpotrivă, ostil, trist, în momentele de nefericire (în seara premergătoare plecării Adelei este „frig şi umed“; după plecarea ei, plouă „tomnatic, mărunt şi rece“). Peisajul are însă şi rolul de a anunța şi puncta agravarea obsesiei erotice a personajului. Acesta vede natura nu numai sub semnul colosalului (aici Ibrăileanu se întîlneşte cu Hogaş) ci şi al eroticului: copacii devin nişte „géantes“ baudelairiene („în toropeala luptei cu somnul, vedeam în copacii izolați de pe marginea drumului femei uriaşe, care veneau în întîmpinarea trăsurii“; copacii sînt năluciri, „femei cît clopotnițele“: descrierea precede imediat întîlnirea cu Adela). Mai tîrziu, imaginile se precizează: aflat în trăsură cu Adela, naratorul vede „Ciungii cu runcurile ca nişte sîni formidabili“, Ozana care „îşi mişca strălucirea în curbele, grațioase ca nişte şolduri de femei adormite, ale meandrelor ei. În fund, cu aspect de nour, Hălăuca nemăsurată şi obeză...“ *Curbele, rotunjimile* sînt deseori evocate cînd Emil Codrescu face portretul Adelei (întîlnim chiar formula *„reliefurile feminității“*). Mestecenii vor fi „apariții grațioase, feciorelnice, fete neîmplinite, goale sub veşmîntul părului despletit“. Mecanismul asociativ funcționează şi în celălalt sens: dacă arborele este femeie, iubirea va fi comparată cu un arbust („amorul:

[22] Însemnările cu acest titlu au apărut în „Convorbiri literare“, iulie 1976. Le reproduc aici fără nici o modificare. Coincidențele cu analizele întreprinse ulterior pe larg de alți comentatori ai romanului sînt, bineînțeles, inevitabile.

Scanned with OKEN Scanner

arbust în primăvară...") iar Adela este în permanență asemuită (imagine obsedantă) unei flori: clișeu, desigur, pe care naratorul încearcă să-l reabiliteze, denunțîndu-i dar acceptîndu-i banalitatea: „comparația, banală de adevărată ce e, între femeie şi floare, este mai mult decît constatarea unei asemănări exterioare. E intuiția unei identități profund naturale". Adela miroase „ca o floare", altădată imaginea ei este periculos de amețitoare, ca a unei „flori tropicale"; cînd Adela este bolnavă, ceea ce sare în ochi şi îl înspăimîntă pe Emil Codrescu este „ofilirea" ei; în fine, Adela este inaccesibilă precum „stînca pe care creşte floarea-reginei". Identificarea atinge forme halucinante atunci cînd, în penultima zi a şederii Adelei la Bălțăteşti, naratorul, întins pe canapea, vede în florile de pe zugrăveala peretelui „chipuri de femei, ca nişte picturi murale". Iar fiecare floare devine „o imagine în miniatură a ei: o femeie mică, în profil, cu nasul puțin acvilin, cu bustul înalt, cu pieptul uşor bombat". Această ultimă proiecție fantasmatică (proiecție aproape în sensul propriu al cuvîntului, căci peretele e ca un *ecran*) pare a anunța desprinderea definitivă a Adelei din peisajul natural.

FANTASMAGORIILE (termenul e al lui Emil Codrescu) naratorului au ca obiect (şi pretext) nu numai pe Adela. Febra erotică îl determină la un moment dat să vadă în orice femeie un prototip al senzualității devastatoare. Dorința reprimată (şi mereu mai puternică) îl face să transfere altor femei atributele sexualității eliberate, dezlănțuite, atribute pe care ezită a le conferi Adelei, ce trebuie să fie atrăgătoare dar, în acelaşi timp, pură, pentru a justifica inaccesibilitatea ei. Este, mai întîi, „animalul superb", „femela" de la crîşma din Oşlobeni (pe care Emil Codrescu ține neapărat s-o arate şi Adelei: perversitate? Încercare de a zgîndări senzualitatea ei latentă, disimulată cu grijă?); apoi crîşmărița din Humuleşti, „monumentală, brună şi albă, grasă şi răscoaptă, cu cîrlionți pe frunte, cu nasul în vînt, (...) cu o

Scanned with OKEN Scanner

alunică asasină..."; o pagină mai încolo – o siluetă, pe care naratorul o înfățișează în toată carnalitatea ei provocatoare („femeia teribilă cu sînii mici, cu coapsele fine, cu gleznele goale"); „cu o încordare de pasăre răpitoare, sigură de pradă, cu un zîmbet rău pe dinții mici, aspri de dorinți şi făgăduinți, înainta din lan spre un flăcău tomnatic (...) o țărancă tînără, cu un tulpan verde răsvrătit pe cap, o femeie subțire cu părul cînepiu, cu coapsele fine în rochia de cit...". Puțin mai departe, altă siluetă, de „femeiuşcă mică, timidă şi afectuoasă", dar frapînd prin „elasticitatea viguroasă a taliei, a brațelor şi a picioarelor ei lungi". Că naratorul vede aceste femei *astfel* (adică în feminitatea lor profundă şi agresivă) datorită Adelei, ne-o dovedesc cele două apariții ale doamnei Timotin. În prima, anterioară întîlnirii cu Adela, doamna Timotin, în ipostază de consoartă, seamănă cu o „cloşcă slabă şi măruntă (ce) stătea îmbufnată şi ostilă" (dar, curios, în evocarea Adelei-copil se amintesc scenele cînd „fetița îmi lua apărarea cu o îndrăzneală de cloşcă mică şi ageră"; instinctul matern este, deci, la Adela o calitate, maternitatea împlinită este, la doamna Timotin, un defect; de altfel, ipostazele în care apare Adela în roman – mamă, soacră, logodnică eternă – sînt idealizate de narator, idealizare căreia i se dă o explicație de natură psihanalitică: „omul fără surori şi mamă îşi concentrase asupra fetiței blonde toate posibilitățile de afecțiuni familiale"). A doua apariție a doamnei Timotin este intercalată seriei de siluete feminine aflate sub semul lui Eros; transformarea e de-a dreptul miraculoasă: „Ceea ce mi se păruse ostilitate îmbufnată era timiditate. Subțire, zveltă, formele ei nu poartă mărturia celor patru maternități. Într-o rochie neagră din care apar numai, şi încă cu destulă zgîrcenie, mîinile, gîtul şi vîrful botinelor, pieptănată simplu, cu părul supus, simți că e într-o veşnică vibrare, care nu se dă pe față decît în neastîmpărul nervos al piciorului şi în gesturile repetate, maşinale, de a nu lăsa ca fusta să-i desemneze cît de puțin formele. (...Dar degetele ei, subțiate spre vîrf, îi

Scanned with OKEN Scanner

trădează arhitectura generală, eminent feminină, compusă din zvelte conuri trunchiate.)" Hotărît lucru, aşa cum spune naratorul însuşi, „astăzi Eros plutea în atmosfera din Valea Ozanei".

EMIL CODRESCU este medic, dar profesiunea sa joacă un rol minim în roman. Lecturile, asociațiile pe care le face, discuțiile pe care le poartă trădează de fapt pe omul de litere. Profesiunea eroului îi serveşte lui Ibrăileanu în motivarea cîtorva scene, puține însă nu lipsite de semnificații. Iată un prim „alibi": cînd Adela-copil a fost bolnavă de scarlatină, „am vegheat adesea la patul ei în calitatea mea de student la medicină". Îi va da apoi, la Bălțăteşti, o (inutilă) consultație, palpîndu-i piciorul, prilej de a fabula stimulat de pielea trandafirie a călcîiului şi de miracolul corpului Femeii. (Alt „diagnostic", vizînd pe doamna Timotin, care aspiră aerul cu nările dilatate: „Temperamentul fundamental se vădeşte în toate reacțiile unui om: diagnoza mea este justă!). Şi, în fine, boala Adelei, cînd Emil Codrescu este cuprins de o teribilă panică, în flagrantă discordanță cu lipsa de gravitate a bolii; modul în care el însuşi îşi apreciază tratamentul (comparat cu ajutorul dat de musca din fabulă) nu e deloc măgulitor pentru propria-i competență profesională. Condiția de medic a lui Emil Codrescu este o simplă (şi bătătoare la ochi) convenție romanescă, pe care autorul n-o exploatează decît pentru a-l putea apropia pe erou de *trupul* Adelei.

NARATORUL este, se ştie, un (auto)analist. Şi dacă autoanaliza presupune dedublarea eului iar Emil Codrescu îşi reproşează într-adevăr că se analizează abuziv, excesiv, el nu dă decît în mod cu totul excepțional dovadă că este conştient de faptul că îşi consemnează gîndurile şi experiențele *în scris*. Putem reține doar o constatare răzleață: „filele jurnalului au ajuns nişte adevărate «foi de observație». Îmi iau pulsul şi temperatura de cîteva ori pe zi. E cel mai bun mijloc de a

Scanned with OKEN Scanner

deveni bolnav, ori de a agrava o afecțiune contractată". E singurul loc unde vorbesc, *în acelaşi timp*, medicul şi scriitorul. Dar de aici rezultă că jurnalul nu este un remediu, o „eliberare", ci – dimpotrivă – agravează boala. De ce scrie, totuşi, Emil Codrescu? Întrebarea rămîne, în roman, fără răspuns. Conştiința autoanalizei nu este dublată de conştiința actului scriptural. Eroul nu se preocupă de felul *cum* îşi exprimă sentimentele şi trăirile. O excepție – această paranteză metatextuală, care sancționează (fără să o elimine) o frază prea evident „făcută": „Vasul lui Chopin acompania muzica corpului ei... (Cam emfatic, iubitul meu!)" (cît despre *„muzica corpului"*, Emil Codrescu n-are, s-ar zice, nimic de obiectat).

CĂ AVEM DE-A FACE cu un „jurnal" (ca procedeu narativ, se înțelege) ne-o spune de la început romancierul, ne-o confirmă numeroasele notații proprii procedeului: „azi dimineață am întîlnit", „mi-a cîntat azi", „dimineața asta s-au petrecut" etc. etc. Au fost eliminate însă datările, reperele cronologice. Fragmentat de spațiile albe, textul apare „spart", îmbucătățit, mozaical: o impresie de dezordine, de înşiruire capricioasă de „fragmente", în locul cronologiei seci a jurnalului. Este o alăturare, aş spune parafrazîndu-l pe narator („a rechema bucăți de trecut, a le retrăi în închipuire..."), de *bucăți de prezent*. Țesătura textului este mereu destrămată şi mereu refăcută, prin combinarea diferită a aceloraşi motive: formulă ideală pentru a reda „imaginea, schimbător detailată şi totuşi mereu aceeaşi, a Adelei". Text-constelație, în sensul că fiecare fragment devine „centrul" sistemului narativ, iradiind fragmentele precedente şi cele ulterioare. Făcînd într-un loc elogiul ceasornicului, Emil Codrescu defineşte, printr-o imagine ce devine o „mise en abyme", tehnica narativă din *Adela*: „Ceasornicul, angrenaj de forțe, «lecție» de determinism – cu sistemul lui de sori strălucitori, cu palpitul spiralei nelămurit şi sur închipuind o nebuloasă, cu pretenția

Scanned with OKEN Scanner

coardei de *perpetuum movens* al rotației dintre cele două capace – e un univers în miniatură, pe care maistrul îl descompune prin analiză şi-l reconstituie prin sinteză".

ADELA ŞI ALBERTINE

În *De la Ion la Ioanide* (editura Eminescu, 1974), analizînd *Adela*, Nicolae Balotă insistă asupra *voyeurismului* lui Emil Codrescu: „Analistul este un *voyeur*, în sensul larg dar şi în cel specific al termenului". Şi mai departe: „inteligența care disecă şi cercetează la infinit, care vrea *să vadă* şi se complace în *a vedea*, absoarbe întreaga sa apetență erotică". Criticul îl consideră pe erou drept un senzual ce se domină şi se sprijină pe mărturisirile acestuia: „În mine e plăcerea de a aspira feminitatea, candidă încă, a sufletului ei şi curiozitatea ascuțită a unei experiențe de psihologie pe sufletul ei şi mai cu seamă pe al meu". Senzualitatea protagonistului, continuă comentatorul, este predominant vizuală, „el are o concepție plastică, picturală şi sculpturală a femeii". Dar iată că, în timp ce o contemplă pe Adela, eroul face următoarea reflecție: „E atît de plăcut să priveşti o femeie cînd nu ştie că o priveşti...". Situația este, în chip evident, proustiană. Naratorul din *A la recherche du temps perdu* este şi el, se ştie, un „voyeur". Să ne oprim la un fragment din *La Prisonnière*, de altfel destul de cunoscut, unde relația dintre personaje este de o frapantă similitudine cu aceea sugerată de Emil Codrescu. Naratorul o găseşte pe Albertine dormind, n-o trezeşte şi se abandonează plăcerii contemplației: „Etendue de la tête aux pieds sur mon lit, dans une attitude d'un naturel qu'on n'aurait pu inventer, je lui trouvais l'air de longues tiges en fleur qu'on aurait disposées là; et c'était ainsi en effet: le pouvoir de rêver que je n'avais qu'en son absence, je le retrouvais à ces instants auprès d'elle, comme si, en dormant, elle était devenue une plante. Par là, son sommeil réalisait, dans une certain mesure, la possibilité de l'amour: seul, je pouvais penser à elle, mais elle me manquait, je ne la

Scanned with OKEN Scanner

possédais pas; présente, je lui parlais, mais était trop absent de moi-même pour pouvoir penser. Quand elle dormait, je n'avais plus à parler, je savais que je n'étais plus regardé par elle, je n'avais plus besoin de vivre à la surface de moi-même". Privind-o – *atunci cînd ea nu ştie că e privită* – naratorul are sentimentul posesiunii depline. Atîta timp cît Albertine doarme, el poate să o privească şi în acelaşi timp să se lase în voia reveriilor; dacă somnul devine mai profund, poate să *o atingă,* să *o îmbrăţişeze*: „Ce que j'éprouvais alors, c'était un amour aussi pur, aussi immatériel, aussi mystérieux que si j'avais été devant les créatures inanimées que sont les beautés de la nature". Căci „planta" se transformă acum, în închipuirea naratorului, într-un întreg peisaj: „Son sommeil mettait à mes côtés quelque chose d'aussi calme, d'aussi sensuellement déliceux que ces nuits de pleine lune dans la baie de Balbec devenue douce comme un lac, où les branches bougent à peine, où étendue sur la sable, on écouterait sans fin se briser le reflux". Aşadar, „posesiunea" se realizează prin actul privirii, act solitar, excluzînd reciprocitatea („voyeur"-ului nu-i place să se lase privit), iar femeia este dematerializată, de-carnalizată: „elle n'était plus animée que de la vie inconsciente des végétaux". La rîndul său, Emil Codrescu declară: „Adela este o iluzie paradisiacă, şi nu trebuie să devie o realitate". Regăsim la Ibrăileanu şi obsesia vegetalului: „...amorul: arbust în primăvară, cînd frunzele şi florile, pe care cîntă păsări şi se opresc fluturi, acopăr trunchiul inestetic, care hrăneşte coroana", sau: „Cu părul auriu, cu faţa albă şi roză, cu ochii albaştri, Adela, printre flori, e o floare mare, strălucitoare, mai vie decît toate, irezistibil atrăgătoare"...

Or, în comentariile sale, Nicolae Balotă observă: „Tocmai aerul de irealitate care înconjoară făptura iubitei, mirajul care o înlocuieşte oferă suprema desfătare acestui îndrăgostit (...). (personajul) nu renunţă la exerciţiul continuu al acestei *priviri* scormonitoare. A cunoaşte înseamnă pentru el a vedea. Şi, poate că nu

Scanned with OKEN Scanner

am merge prea departe dacă am considera că, pentru acest cvadragenar, a cunoaşte – prin vedere şi analiză – înseamnă a poseda, nemaifiind nevoie de nici un alt mod de posesiune în afara cunoaşterii". Nu altfel procedează naratorul proustian, chiar dacă Albertine va rămîne pînă la urmă insesizabilă, enigmatică: fiinţa ei profundă nu se lasă *pătrunsă* de privirea celuilalt. Nu vreau cu tot dinadinsul să stabilesc o influenţă posibilă. Dar, dacă admitem că voyeurismul lui Emil Codrescu este (şi) o reminiscenţă de lectură, el apare ca un „voyeurism" *mediat*, provocat – măcar în parte – de un mod livresc. În altă ordine de idei, Nicolae Balotă (care schiţează şi o comparaţie cu *Volupté* a lui Sainte-Beuve) arată că una din obsesiile lui Emil Codrescu este rezultatul pasiunii lui Ibrăileanu pentru romanele lui Turgheniev: „...obiectul privilegiat al reveriilor sale cele mai ascunse (...) este fata dinaintea nubilităţii sau nubilă dar necunoscînd încă realităţile iubirii. *Ibrăileanu îi atribuie eroului său una din reveriile sale preferate*. E de-ajuns să-l auzim exaltînd fetele din proza lui Turgheniev: «Turgheniev are atîtea fete! Atîtea fete ideale! Nu există societate mai delicată decît mulţimea fetelor din Turgheniev etc.»" (s.m.) Se întîmplă oare ceva asemănător şi cu „voyeurismul" lui Emil Codrescu? Îi atribuie Ibrăileanu eroului său una din reveriile sale preferate, stimulat şi de lecturile din Proust? Voyeurism şi lectură ar intra astfel, condiţionîndu-se, completîndu-se şi nutrindu-se reciproc, în categoria „viciilor nepedepsite"...[23]

---

[23] Voyeurismul proustian mai avea un adept la noi: pe Anton Holban. Într-un interviu din *Rampa* (reprodus în *Pseudo-jurnal*, ediţie de Ileana Corbea şi Nicolae Florescu, Minerva, 1978), autorul *Ioanei* declară: „Este uimitoare imaginea iubitei tale, cînd o vezi dormind. Complect în voia ta. Nici un gînd strein. Orice gelozie îţi apare ca nefirească. Iubita se răsfaţă în prada somnului, iar tu priveşti. Respiraţie ei miraculoasă. Frumuseţea ei, carnea, sînii... Este un pasaj celebru cu aceste motive în Proust. Şi cu foarte multe amănunte. Mărturisesc că e ceea ce îmi place mai mult din *A la recherche du temps perdu*, ce am trăit cu mai mare intensitate". Pentru obsedatul de moarte care a fost Holban, această preferinţă

Scanned with OKEN Scanner

Anton Holban

a) O moarte care nu poate dovedi nimic

„Plus je m'accuse et plus j'ai le dorit de vous juger."

(A. CAMUS – LA CHUTE)

Există două pasaje în *O moarte care nu dovedeşte nimic* cu o valoare simbolică în ceea ce priveşte eficacitatea şi finalitatea explorărilor psihologice pe care le întreprinde, cu o furie maladivă, personajul principal. În primul, Sandu observă într-un restaurant un orb, purtîndu-şi infirmitatea cu o admirabilă demnitate, trădîndu-se doar prin contrastul dintre aerul său distrat şi precizia cu care, servindu-se de mîini, reuşeşte să suplinească lipsa vederii; Sandu remarcă, amar, că el, care dispune de toate mijloacele de investigaţie, nu află şi nu înţelege mai nimic: el este de fapt adevăratul infirm condamnat la cecitate tocmai fiindcă se străduie să vadă cît mai mult şi cît mai adînc. Al doilea pasaj, exploatînd şi el deschideri simbolice ale motivului „ochiului", pedalează însă la început pe caricatural şi pe grotesc. Subiectul observaţiei şi amuzamentului personajului este o „coniţă" ce admiră marea printr-un nostim dar meschin *face-à-main*; rîsul homeric al lui Sandu primeşte o replică plină de bun simţ: „– Oricît de ridicol ţi s-ar părea gestul meu, nu văd bine!" Comentariul ne dă măsura exactă a dramei trăită lîngă (şi provocată – consideră el – de) Irina: „Această imagine îmi sugerează acum felul cum mă folosesc de Irina, persoană inofensivă, cu ocazia unor chestiuni aşa de importante ca moartea, viaţa natura sau

---

poate apărea semnificativă şi din altă perspectivă. Spune Gaëtan Picon, în *Lecture de Proust*: „Le moment où Albertine se résume dans le souffle de son sommeil, c'*est le moment où elle évoque son cadavre*"...

Scanned with OKEN Scanner

arta. Alăturînd-o unor lucruri aşa de mari, de care ea habar n-avea, sunt eu vinovatul. Şi eu încă nu întrebuinţez pe Irina – cum făcea coniţa odinioară cu *face-à-main*-ul – ca pe ceva din nefericire indispensabil pentru alte lucruri importante, dar chiar se pare că mă uit la acele lucruri numai ca să utilizez sticluţele cu beţişorul de abanos şi cu funduleţul (fundulița n. n.) de mătase la capăt".

Sinceritatea este, pentru Sandu, un alibi şi o scuză. În numele sincerităţii (afişate) poţi spune orice şi oricum: greşeala, oricît de gravă, pare atenuată, fraza rău scrisă capătă aparenţele spontaneităţii. Ca mulţi prozatori care folosesc persoana întîi şi vor să dea iluzia confesiunii „totale", Holban recurge la mici trucuri tehnice, care au uneori un efect contrar celui scontat. Un exemplu dintre cele mai concludente este intercalarea unor pagini de jurnal „regăsite", bineînţeles, în mod „întîmplător". Şi tocmai aici, unde ne aşteptăm să întîlnim sinceritatea absolută, confesiunea este orientată, falsificată: Sandu ştie (şi vrea acest lucru) că paginile vor fi citite de Irina. Cînd personajul încearcă să evite cenzura, o face într-un mod stîngaci şi neconvingător: „După atîta vreme de vorbă şi scris, aş vrea acum, convins că nimeni nu se apleacă pe umăr să citească, să fiu complet sincer". Recitirea paginilor de jurnal nu are drept urmare decît să accentueze confuzia: „Apoi nu sunt totdeauna sincere, unele anume mai bune, altele anume mai rele, trebuind să fie multe din ele citite. Nu-mi mai pot da seama care au fost scrise numai pentru ea şi care pentru mine". Dar chiar asupra paginilor nedestinate Irinei stăruie un semn de întrebare: „Urmăresc firul durerii mele, şi cu toate că mă simt amărît, totuşi mă întreb dacă puţin nu am minţit plîngînd o iubită pierdută timp de atîtea pagini. Intensitatea durerii scade, oricare ar fi omul, aşa e firea. E insuportabil să te vaieţi într-una".

Luciditatea îşi menţine statutul ambiguu: Sandu joacă adeseori teatru şi comite *premeditat* gesturi spectaculoase. Romantismul ieftin şi lacrimogen face

Scanned with OKEN Scanner

parte din arsenalul îndrăgostitului-comediant: „Mi-aduc aminte că nici chiar în momentul cînd scriam nu eram complet lipsit de luciditate. Plîngeam şi am lăsat anume lacrimile să cadă pe scrisoare. Cum am terminat hîrtia şi-mi venise o idee impresionantă, am adăugat-o pe un petec de hîrtie rupt la întîmplare de la marginea unui ziar, şi am făcut reflexia, cu satisfacţie, că această hîrtiuţă ar putea să convingă şi mai mult de dezordinea nervilor mei şi să provoace mila. Am scris atunci rău, murdar şi nu fără conştienţă".

Există aici o dublă luciditate: cea care acţionează în momentul în care scrie (inspirîndu-i, în bună măsură, „recitalul" sentimental) şi o alta care analizează şi judecă – sever, trebuie să o recunoaştem – cele petrecute anterior. Situaţia aceasta revine adeseori în proza lui Holban şi e o consecinţă a specificului naraţiunii: rememorînd, naratorul reconstituie situaţiile şi atitudinea sa din acel moment, oferindu-ne totodată, *a posteriori*, viziunea sa actuală asupra evenimentelor trecute. E, în fond, un joc de oglinzi, un permanent balans trecut-prezent, aruncînd, din unghiuri diferite, lumini crude şi penetrante asupra personajului şi a psihologiei lui „speciale".

Prima victimă a lucidităţii lui Sandu, a propensiunii sale către analiză este, bineînţeles, Irina: „E curios cu ce luciditate şi fără să-mi fac nici o iluzie o judecam tot timpul". Fără nici o iluzie, într-adevăr, dacă ne luăm după acest portret al Irinei, de o rară violenţă şi răutate: „Strîmbă, cu picioarele sucite, cu părul laţe, cu rochia de 10 lei metru, cu locuinţa în mahalaua Dudeştilor, funcţionară, mîine poate telegrafistă şi viitoare soţie de avocat mediocru de provincie, cu cunoştinţe de franceză de modistă, cu un sentimentalism de melodramă, la dispoziţia mea cînd vreau şi cînd nu vreau! Să mă chinui eu din pricina ei!" E de remarcat totuşi că judecăţile asupra Irinei nu sînt întotdeauna atît de severe şi de tranşante: o minimă onestitate şi, mai ales, incapacitatea de a reconstitui fidel trecutul (şi, implicit, personalitatea

Scanned with OKEN Scanner

Irinei) îi impun o anumită prudență și rezervă; e, apoi, atît de greu să faci o selecție a amintirilor, să recompui – coerent – mozaicul frînturilor de scene și conversații, să discerni adevărul, ascuns sau mutilat de mulțimea interpretărilor posibile și de infidelitățile memoriei. Subiectivitatea aprecierilor asupra Irinei este acceptată ca o fatalitate: „Din faptul că o îmbrac mereu cu altă haină, după cum o urăsc sau mi-e milă, nu pot trage o concluzie". Chiar gesturile ce dovedesc cea mai sinceră afecțiune și cele mai pure sentimente sînt analizate de Sandu (gesturi pe care el, adesea, le cerșește, umilindu-se!) cu un *parti-pris* evident, cu aroganță virilă și superioritate intelectuală; Irina, spune el la un moment dat, condescendent, „era în stare de fapte pozitive, dar într-o atmosferă neprecisă". Cîteva pagini mai încolo, această concesie făcută Irinei e anulată: „E greu de știut dacă în toate întîmplările ei avea și ea vreo hotărîre personală. Ființă ușuratecă și iresponsabilă". Nu e greu însă să sesizăm, alteori, o acută iritare atunci cînd Irina „îndrăznește"să-și manifeste personalitatea, să ia decizii care contrastează cu mediocritatea pe care Sandu i-o atribuie, să-și afirme independența, să reacționeze altfel decît prevăzuse el: „Nu recunoșteam aluatul moale căruia îi putusem da orice formă". Pygmalion ratat, Sandu încearcă sentimentul creatorului ce nu poate să-și domine opera: *nota bene*, „creatorul" lucrează cu material uman. Sau, extinzînd (și forțînd puțin) analiza raporturilor dintre Sandu și Irina, am putea spune că ele sînt acelea dintre călău și victimă: de fiecare dată cînd Irina refuză să se supună, Sandu devine (și se comportă, în consecință: lamentabil) victimă: rolurile sînt interșanjabile, dar Sandu este acela care dă proporții exagerate suferinței sale și situațiilor (rare, în definitiv) cînd se găsește în inferioritate.

Victimă aproape în permanență, Irina reprezintă totodată pentru Sandu „partenerul" ideal al discuțiilor intelectuale, auditoriul sigur, constrîns să asculte și să admire, să aprobe și să aplaude. „Discuții" este fără

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

înoială un termen impropriu pentru că Sandu nu urmăreşte decît să se asculte şi să se facă ascultat; aşadar, „nişte monologuri, Irina neavînd decît rolul să-mi întreţie elocinţa, rolul confidentelor din tragediile clasice". Apropiere cît se poate de sugestivă, confidentele din tragedia clasică fiind nişte prezenţe depersonalizate şi convenţionale. Asupra posibilităţilor intelectuale şi a resurselor sufleteşti ale Irinei, Sandu are păreri dintre cele mai proaste, aşa încît comuniunea spirituală către care el – în aparenţă – tinde, este, aprioric, sortită eşecului. Irina pare opacă la sublim, indiferentă faţă de Dumnezeu, reacţionează mediocru în mijlocul naturii, posedă o cultură cu totul obişnuită; „comerţul" de idei înseamnă, în această situaţie, un aproape neîntrerupt monolog al lui Sandu, care îşi satisface astfel apetitul intelectual şi îşi dă frîu liber, defulîndu-se, efuziunilor sale de om şcolit şi dornic să-şi pună în valoare cunoştinţele: „Cînd eram asupra vreunei lecturi, mă mulţumeam de cele mai multe ori cu aproximaţii din partea ei, şi eu continuam, ca un nebun, să-mi monologhez părerile şi eram fericit. (...)... nu-mi dau seama de gustul ei pentru natură tocmai pentru că mă interesa prea mult natura şi vibraţia mea proprie îmi era suficientă". Narcisism, bineînţeles, Irina fiind oglinda în care Sandu se contemplă (şi se verifică): „Îmi plăcea să discut cu ea literatură sau artă, chiar dacă nu făcea decît să-mi repete părerile, şi asistam, ascultând-o, la propriile mele gînduri".

În ce măsură opiniile lui Sandu despre Irina reflectă realitatea? Ca să o judecăm pe Irina nu avem la îndemînă decît o singură sursă – şi aceea violent parţială: e nu se poate mai uşor să tragem o concluzie eronată. Liviu Petrescu o consideră pe Irina refractară la dialog, la comunicare (dar dialogul cu Sandu este oare posibil?); o vede total lipsită de personalitate, incapabilă să acţioneze prin voinţă proprie; dar putem bănui că Irina apare astfel tocmai din pricina imensei ei delicateţi sufleteşti şi – mai mult – finalul romanului ne-o arată în

stare de a lua decizii capitale, pe care ne vine greu să le vedem duse pînă la capăt de Sandu.[24] Opiniile eroului sînt aproape întotdeauna deformate de orgoliul său, de conştiinţa superiorităţii (superioritate pe care el şi-o atribuie şi în care crede). Dar Sandu este, de fapt, un om slab, încercînd să-şi învingă complexele printr-o exacerbare a personalităţii şi prin umilirea partenerei. Parteneră căreia el îi acordă, în plus, un statut socialmente ambiguu, căci el refuză, cu obstinaţie, ideea căsătoriei: observaţia lui G. Călinescu, care vedea aici miezul conflictului romanului, deşi simplistă, nu este lipsită de interes. Sandu se declară incapabil de viaţă matrimonială şi – dacă argumentele sale nu conving – îl credem sincer în oroarea sa faţă de mariaj. Drama provine şi din faptul că nu are nimic ce oferi în schimb Irinei, legătura lor fiind minată de teroarea convenienţelor, a tabuurilor, a prejudecăţilor. Sandu este în egală măsură victima acestor prejudecăţi, incapabil să le ignore. Instabilitatea sa poate fi însă uneori şi poză: după două săptămîni de „menaj" fericit, de evadare din cotidian, Sandu are o izbucnire inexplicabilă: „Îmi plăcuse timpul petrecut acolo, dar două săptămîni ajungeau şi *mi se părea* (s. n.) intolerabil să mai prelungesc, mă iscodeau alte planuri, iar Irina *mi se părea* (s. n.) o închisoare (...). Menajul nostru minunat îmi devenise brusc anost: *mă credeam* (s. n.) ridicol". Saltul este într-adevăr brusc de la extaz la plictis, de la fericire la dezgust. În faţa deznădejdii (fireşti) a Irinei, Sandu face „teorii asupra stăpînirii de sine, indispensabile unei intelectuale". De ce respinge eroul ideea căsătoriei? „N-o luam pentru că nu puteam renunţa definitiv la toate planurile mele copilăreşti, pentru că o găseam prea neînsemnată pentru mine, şi în acelaşi timp, n-o

[24] „După ce toate armele analizei lucide au fost ineficace, nelimpezindu-se o minimă parte din psihologia Irinei (pentru că gestul ultim dezminte toate deducţiile logice), imaginea acesteia va creşte, în sufletul nostru, inegalat de nobilă, de pură, de tristă", Eugen Ionescu, cronică literară reprodusă în *Opere*, 1, p. 423.

Scanned with OKEN Scanner

părăseam căci mi-era milă de dînsa şi groază de singurătatea mea". Groază de singurătate – iată un element important, care aruncă o lumină nouă asupra comportării personajului, comportare inexplicabilă („cerc vițios", cum spune el) dacă ne gîndim că se agață cu disperare de această legătură sentimentală care îl oboseşte şi îl chinuie. Frica de singurătate se găseşte de fapt şi la originea relațiilor cu Irina (relații înfiripate mai curînd întîmplător), la care se adaugă şi o comoditate, o inerție mic-burgheză (Sandu este, ca mentalitate, un mic-burghez, în ciuda pozelor sale contestatare şi teribiliste): „Ca să fiu drept, mă obişnuisem cu viața mea nouă (legătura cu Irina, n. n.) şi-mi era frică să nu rămîn iar singur". Aşadar – acceptare a unei situații date, asimilare – fără rezistență – a unor noi habitudini. Evoluția acestei legături ciudate are loc – literalmente – în virtutea inerției: „...eram laş şi foarte plictisit de singurătate (...) Mă obicinuisem însă, şi astfel eram zilnic cu ea". Foarte curînd intervin orgoliul şi sentimentul proprietății: Irina e un „obiect" care îi aparține şi pe care nu mai vrea să-l înstrăineze: „... groaza de a rămîne singur şi de a vedea pe Irina cu alții mă făcea să suport orice ridicol". Cînd Sandu e la Paris, scrisorile disperate trimise Irinei ascund aceleaşi sentimente: oroare de solitudine („I-am scris iar o scrisoare în care fac toate concesiile. Nu mai am rost, nu cunosc pe nimeni ca să-mi treacă timpul"), gelozia, orgoliul rănit (victima umilă care scapă de sub controlul stăpînului), surpriza în fața a tot ceea ce trădează regulile jocului, disperarea celui care se simte slab şi se vede părăsit: „M-a lăsat cu riscul de a mă nenoroci, fără o vorbă de părere de rău".

Frică de singurătate – dar şi obsesie a *Celorlalți*: „ceilalți" reprezintă judecata opiniei publice, „ceilalți" reprezintă nişte intruşi virtuali, „ceilalți" reprezintă, într-un cuvînt, o amenințare permanentă („... au complotat cu toții împotriva mea"), o agresiune oricînd posibilă. Privirile „celorlalți" sînt necruțătoare, eroul se simte urmărit, ironizat, disprețuit: „Ridicolul de a mă vedea suspectat de

Scanned with OKEN Scanner

alții pe care îi socoteam inofensivi şi mai ales ironizat mă chinuia". Sentimentul ridicolului este deosebit de acut, manifestîndu-se ca teamă de judecata publică, ca refuz de a încălca nişte norme nescrise dar rigide. Sandu nu se întoarce în țară ca să vadă ce s-a întîmplat cu Irina pentru că, în cazul că ea ar fi moartă, ar fi nevoit să-şi poarte durerea „ridicol" în fața „tuturor", iar dacă s-ar fi măritat, ar fi „ridicol să desfac ceva, şi, în încercarea de a desface, mîndria rănită m-ar nenoroci şi mai mult". „Ceilalți" sînt suportabili în măsura în care personajul face abstracție de existența lor; or, aceasta pare, practic, imposibil. Teama de ceilalți dă naştere, la Sandu, unui sistem de auto-control şi auto-cenzură: iar aceasta alterează încă o dată autenticitatea comportării şi sentimentelor sale.

Chinuind-o pe Irina, Sandu pare a da totodată ascultare unor impulsuri ascunse şi tulburi: Sandu se vrea sadic ca să-şi dovedească în primul rînd lui însuşi că poate fi şi astfel: „... continuam cu persecuția spre Irina (...) cu plăcerea de a mă simți şi apărea caraghios, plăcere egală cu aceea cînd, fiind de obicei bun, faci fără nici o pricină rău unui animal la care ții, numai ca să te simți rău, să te disprețuieşti şi să-ți strici o reputație la care lucraseşi cu trudă şi de care te simțeai mîndru". După cum tot orgoliul se ascunde în spatele preocupării de a o „îmbogăți" spiritual pe Irina, iar gelozia se manifestă adesea ca teamă de o posibilă „trădare" intelectuală: „Să fi vorbit ani cu Irina despre oameni şi despre sentimente, să mă fi apropiat frenetic şi să-şi fi dat şi ea însăşi părerea în acelaşi sens, şi pe neaşteptate să facă la fel cu acei pe care îi disprețuia! Să i se pară că tot ce citise şi simțise la aceste lecturi, ce discutase despre ele nu mai are nici o valoare, că tot ce văzuse nu meritase să fie văzut, şi nici să nu-şi mai puie astfel de întrebări; să înceapă cu uşurință, fără tranziție, o viață nouă, să nu mai fie mîndră de cunoştințele cu care am îmbogățit-o, să nu mai simtă nevoia de a le utiliza în nici o ocazie şi să le lase fără de nici o remuşcare să se

Scanned with OKEN Scanner

părăgînească". Gelozia se poate manifesta cu o forță extraordinară pe acest plan al livresculuí; de altfel, Sandu încearcă presentimentul nenorocirilor viitoare, are bănuiala infidelității Irinei atunci cînd, într-o scrisoare, ea îl anunță că a început, „pentru variație", lectura unei cărți de istorie (Irina are chiar curajul să-şi îngăduie o judecată de valoare: cartea e „foarte interesantă") ce nu figura în planul lecturilor pe care eroul i-l lăsase înainte de plecare. Suprem gest de independență, abatere de la conduita normală, totul pare atît de excepțional încît Sandu nici măcar nu o crede capabilă pe Irina să ia singură o asemenea inițiativă: „Am bănuit prezența unui nou venit". Dacă gelozia, după cum ne sugerează chiar personajul, nu presupune neapărat dragoste, ea implică, cu certitudine, orgoliul. Torturat de ideea că „spiritul" Irinei ar putea intra în posesia altuia, Sandu încearcă un sentiment de groază la gîndul că trupul Irinei (pe care îl consideră proprietatea lui) ar putea fi maculat de mîini străine, şi – mai ales – că femeia ar putea încerca aceleaşi voluptăți (obsesia apare aproape identic cu *Icoane la mormîntul Irinei*, dar în roman ea se manifestă atît de acut, încît Sandu ar prefera ca Irina să fi murit decît să fi ajuns în brațele celuilalt): „De fapt, mă doare mai puțin supoziția dragostei netrainice decît gelozia că va aparține altuia. Că va fi îmbrățişată pe gură, pe tot corpul gol, că va fi a lui, că ea, după cîteva săptămîni (poate mai puțin) de primire servilă a mîngîierilor – obligată față de amintirea de altădată – după cîteva lacrimi de remuşcare, simțind că totuşi faptul brutal produce asupra simțurilor ei, acum învățate, aceeaşi voluptate, va lăsa slobodă firea ei, se va încolăci, va tremura, va geme, va obosi.

Aşa de mult aş vrea să fi murit!..."

Dragoste sau orgoliu? Sinceritate sau afectare? Luciditate sau cinism? Există nenumărate pasaje în *O moarte...* în care frontierele dintre sentimentele cele mai contradictorii sînt abolite. Emoția pură se învecinează cu poza cea mai ridicolă, elanurile şi efuziunile ce par

Scanned with OKEN Scanner

sincere sînt anulate de laşităţi stupefiante sau de retractări penibile, momentele de fericire îşi găsesc imediat pandantul lor ridicol. „Doamne, fă să-mi recapăt libertatea", clamează patetic eroul, după ce schiţase un portret realmente emoţionant al Irinei, punînd în valoare puritatea şi intensitatea iubirii ei. Altădată gîndul despărţirii i se pare „oribil". Îi sugerează Irinei eventuale „partide", ştiind că ea îi va găsi ridicoli pe „candidaţi"; o caută atunci cînd e trist şi recunoaşte că prezenţa ei îl remontează; o previne că nu-i va da niciodată vreun ban, ca să n-o jignească, în realitate ca să nu fie obligat să facă prea multe sacrificii; construieşte teorii asupra stupidităţii obiceiului de a da cuiva cadouri, scuzîndu-şi astfel meschinăria; se lamentează şi îi cerşeşte mila ori de cîte ori o simte veselă şi eliberată de sub dominaţia lui; încearcă să-i întreţină dragostea prin răutăţi sau prin scene regizate cu îndemînare, în care el apare, invariabil, în postura celui persecutat sau înşelat în aşteptările sale. Sandu joacă comedia pasiunilor, şi îşi interpretează rolul cu facilitatea şi procedeele „grase" ale cabotinului. Multe dintre aspectele pe care am încercat să le surprindem în comportarea şi psihologia personajului din povestirile lui Holban le putem regăsi şi la Sandu, cel din *O moarte...*; cu aceeaşi forţă se manifestă, spre exemplu, snobismul şi „intelectualismul" ce iau adesea forme de un imens ridicol. Pasiunea pentru muzică devine tiranică, emoţia „artistică" primează, tinde să se substituie trăirilor autentice: între momentele de extaz erotic alături de Irina şi un concert Sandi preferă plăcerile auditive: „N-a avut amorul nici o practică pe care Irina să n-o cunoască şi la care să nu se preteze. N-am văzut-o numai umilită, ci tremurînd, plîngînd (...). Dar cu toate momentele acestea ascuţite n-aş fi renunţat pentru ele la vreun bilet de concert". Mania referinţelor erudite atinge delirul atunci cînd Sandu se amuză, cu delicii, să „recunoască" mobile stil „Louis XIV", „Louis XV" sau „Empire" (un lighean reprezentînd epoca lui Louis-Philippe) într-o casă ţărănească de lîngă Sinaia. Mirajul literaturii este, poate,

Scanned with OKEN Scanner

şi mai puternic. Intervine aici şi o ezitare, o pendulare între realitate şi iluzie, aceasta din urmă avînd, adeseori, supremaţia: Irina e comparată cu eroinele lui Racine[25] şi, evident, apare într-o situaţie de inferioritate: o fiinţă vie devine mai puţin autentică decît o închipuire! Complăcîndu-se în lumea plăsmuirilor, Sandu intră în conflict cu realitatea. Nu numai snobismul, ci şi fascinaţia exercitată de literatură explică scenele „de înalt ridicol" (aprecierea aparţine personajului) în care efuziunile erotice se transformă în conversaţii asupra lui Proust, căci aşa ar trebui, după opinia lui Sandu, să se comporte „intelectualii". Sînt momente cînd nici măcar naratorul nu mai ştie dacă trăirile sale sînt reale sau reprezintă doar efectele unor lecturi, dacă sînt, prin urmare, o imitaţie a unei imitaţii: „Mă recitesc. Aşa găsesc de identice de identice unele motive cu ale lui Proust, că mi se pare inutilă această povestire, care nu poate fi decît o copie palidă a unui original magistral. De altfel, nici nu ştiu dacă mirajul lui Proust nu mă face, din cauza unor asemănări exterioare, să-mi complic starea sufletească (...). Cînd te gîndeşti că în nopţile mele albe mototolesc perna şi bîigui pînă la epuizare întrebarea «ce s-o fi făcut Irina» poate numai din pricina unei influenţe literare!" Raportarea la Racine sau Proust constituie criteriu de valoare, unitate de măsură în aprecierea indivizilor: Sandu ironizează astfel pe un ofiţer care ceruse mîna Irinei: „Un locotenent, care ar spune în loc de Racine, *Racin*!"[26]. Respectivul e astfel descalificat, iremediabil compromis, ostracizat, încadrat unei rase aparte, inferioare, aceea a inculţilor.

Fascinaţia literaturii e explicabilă şi prin încrederea în forţa cuvîntului, mai cu seamă în forţa cuvîntului scris. Limbajul este marca gradului de cultură, evoluează o

---

[25] I. Negoiţescu vorbeşte, cu multă pătrundere, de existenţa unui „adevărat complex racinian" la Holban – cf. *Anton Holban* în *Argeş*, ianuarie 1972, p. 7.

[26] Notabilă e replica Irinei, de o savoare caragialescă: „Ce are a face! (...) Are bani, rude la Florenţa, unde merge în fiecare an, acolo mă voi educa pe cont propriu!"

Scanned with OKEN Scanner

dată cu înaintarea pe scara ierarhiilor sociale: „De la tatăl meu, care înjura birjăreşte, şi pînă la mine, care căutam şi în mînie să mă exprim interesant, era un progres mare". Ceea ce e greu de exprimat pe cale verbală trece de orice cenzură atunci când devine literă scrisă: „Într-o scrisoare am avut curajul să-i spun multe". Tot acum trebuie să precizăm că Sandu este perfect conştient de importanța mărturisirilor sale, de faptul că ele pot impresiona sau convinge lectorul. La un nivel rudimentar, această conştiință a capacității literaturii de a impune sau deforma un anumit „adevăr" transpare în maniera în care e redactat aşa-zisul jurnal al lui Sandu, cu efecte atent dozate şi cu o finalitate precisă: „Ştiam că pagina va fi citită de Irina...". La nivelul scriiturii romanului, se creează o problematică mai complicată: lectorul va trebui, mai întîi, să decidă: cine a fost vinovat? Există apoi enigma ce face din această carte un roman „deschis", din moment ce rațiunea lui de a fi stă tocmai în necesitatea de a *nu* dezlega enigma: Irina s-a sinucis sau a fost un accident? În fine, se află la mijloc orgoliul creatorului, al artistului ce se consolează cu gîndul că chinurile sale n-au fost inutile, deoarece s-au materializat într-o operă de artă; un loc comun, desigur, dar particulară, la Holban, este credința că „opera scuză mijloacele", că eroul poate fi absolvit de păcate dacă a extras, din chiar păcatele sale, o literatură viabilă. Pasajul respectiv este memorabil: „Deci prefer ca în întregime vinovatul să fiu eu. Dar nu de mine depinde judecata unui om imparțial (adică a unui om care e mai aproape de adevăr). Mereu altele vor fi proporțiile greşelilor noastre, după cum a murit dintr-un accident, s-a omorît, s-a măritat sacrificîndu-se, sau numai ca să se aranjeze. Se va măsura şi cît de mare a fost suferința mea față de fiecare din aceste gesturi. În caz că nervozitatea mea, de care a suferit Irina, îndeosebi, va produce ceva autentic în pictură sau literatură, va fi scuzată. De va produce ceva bun de tot, Irina va fi învinovățită că ființa ei mică a putut avea pretenții şi m-a chinuit".

Scanned with OKEN Scanner

O moarte care nu dovedeşte nimic este, ca şi *Ioana* sau (mai cu seamă) *Jocurile Danielei*, un roman a cărui textură narativă s-ar putea dilata la nesfîrşit. El începe abrupt, aproape la întîmplare, cu o *plecare* („Fericirea a fost mare cînd mi s-a dat prilejul să plec la Paris...") şi are o falsă (=înşelătoare) încheiere: o imagine foarte sugestivă, ce ar semnifica tragerea cortinei: „Cerul s-a apropiat de mare, scoica uriaşă s-a închis, cuprinzîndu-mă" – fiind contrabalansată de cele trei cuvinte finale, a căror scoatere în relief prin subliniere indică, o dată în plus, faptul că chinul va continua: *POATE A LUNECAT*... Dintre toate interpretările date acestui final (admirabil), cea propusă de Holban însuşi mi se pare cea mai seducătoare (nu ne interesează *adevărul* ei, şi credem de altfel că nu e posibil a dovedi că una dintre interpretările acestui final ar putea fi cea adevărată: finalul este deschis, ambiguu, obligîndu-ne să acceptăm ideea că Irina şi-a dus cu ea taina, răzbunîndu-se – probabil fără să vrea – pe Sandu, care se va consuma de acum înainte în investigaţii inutile). Eugen Lovinescu este acela care ne-a transmis cuvintele lui Holban: „În convorbirea de atunci, Holban mi-a dat însă altă interpretare. Eroul nu se descărca de povara remuşcării, ci îşi introducea în suflet un nou element de incertitudine şi de suferinţă. Însuşi titlul cărţii, *O moarte care nu dovedeşte nimic*, îi indică sensul. Moartea Irinei nu-i aducea certitudinea iubirii după care se zbuciumase mult. Gîndul că putuse să lunece şi să moară din accident îl arunca din nou în îndoială. Tacit, eroul ar fi preferat ca Irina să se fi sinucis decît să fi murit din accident. Nu-l chinuia deci remuşcarea, ci nemulţumirea că nu fusese satisfăcut în nevoia lui de siguranţă şi poate de orgoliu."[27]

---

[27] E. Lovinescu, *Memorii*, în *Scrieri*, 2, Minerva, 1970, p. 425-426.

Scanned with OKEN Scanner

b) Variațiuni pe o temă cunoscută

„Voiam să redau sunetul unei
dezolări care plana pe întreaga carte
ca într-o tragedie greacă."

A. H. „TESTAMENT LITERAR"

Metafora *Ioanei* se înscrie într-o simbolică a *recluziunii*: „Semăna cu un animal sălbatic, închis într-o cuşcă şi căutînd fără obosire, zadarnic – şi va căuta aşa, poate, pînă la sfîrşitul vieții – un loc liber pe unde să fugă". Nici peisajul aspru-văros al Cavarnei, nici perspectiva infinit schimbătoare a mării nu modifică imaginea unui spațiu închis, în care personajele s-au claustrat cu bună ştiință, acceptînd inițial statutul de prizonieri, încercînd apoi inutil o evadare (de care sînt tot mai mult convinşi că nu e posibilă, încît definitorie pentru psihologia eroilor nu va fi voința de a evada, ci mimarea ei). Care este conflictul din *Ioana*? „Doi oameni care nu pot trăi unul fără celălalt şi totuşi se chinuiesc". Dar, pentru un observator din afară, relația poate apărea şi altfel: doi oameni care nu pot trăi unul lîngă celălalt şi totuşi nu se pot despărți. A rămîne sau a pleca: alternativă fără soluție, pentru că nici unul din termeni nu este acceptabil, situație fără ieşire: a rămîne înseamnă prelungirea chinului, a pleca înseamnă recunoaştere a eşecului, orgoliu înfrînt. Fiecare dintre personaje este temnicerul celuilalt; captivitatea e asumată ca o fatalitate. Sandu mărturiseşte şi incapacitatea structurală de a lua vreo hotărîre: „... am gînduri dornice de eliberare, dar sunt incapabil de a pleca."; „Eu neputînd pleca, dar plictisit, avid să-mi cîştig libertatea, ea torturată de indiferența mea, pe care o simte oricît aş nega-o". Ceea ce îi leagă este tocmai ceea ce ar trebui să-i despartă: «celălalt», gîndul că Ioana i s-a dat, durerea şi gelozia: dacă toate acestea n-ar fi existat, recunoaşte Sandu,

Scanned with OKEN Scanner

despărțirea ar fi fost posibilă. Sandu discerne el însuşi sentimentele care îi comandă comportarea şi îl determină să accepte (şi să provoace) starea de permanentă şi acută suferință: „dragoste pentru Ioana, spaimă de singurătatea în care trăisem, amorul propriu ce pretindea să aibă din nou ceea ce pierduse, gelozia cătînd o răzbunare împotriva celuilalt...". Să adăugăm individualismul şi spiritul de independență ca atribute ale unui egoism „masculin": „Cred că, înainte de toate, spiritul ei de dominație, şi o dată cu el incapacitatea mea de a fi constrîns, au creat toate tragediile dintre noi".

Ultima frază traduce o răsturnare a raporturilor observate în *O moarte care nu dovedeşte nimic*: de data aceasta femeia – în chiar viziunea lui Sandu – este net superioară, de o inteligență şi o cultură remarcabile, neeschivîndu-se de la discuții şi oricînd gata să dea o replică promptă şi decisă. Mai mult, Sandu este acela care se consideră „îmbogățit" spiritual, care se vede influențat şi transformat de o femeie cu totul deosebită: „... am avut norocul să mă iubească o femeie excepțională şi (...) grație ei am învățat enorm de multe lucruri, mi-am înmulțit aspectele pe care mi le oferă viața şi am descoperit sensuri adînci, care fără ea mi-ar fi rămas necunoscute". Ioana are simț critic, intuiție, subtilitate, gust şi rafinament artistic, apreciază muzica şi literatura bună, îşi argumentează serios punctul de vedere şi îl susține cu multă hotărîre în discuțiile pe teme „intelectuale" (psihologia personajelor raciniene, spre exemplu). Irina era victima sigură, receptorul pasiv, ființa modelată de Sandu, Ioana este – cel puțin – egală lui, de o structură temperamentală asemănătoare („... temperamentul ei este ca şi al meu, tot aşa de bizar şi neprevăzut") şi de o mobilitate a intelectului care îi conferă un anume ascendent față de partenerul ei: „mă simt (...) mîndru că soarta m-a ales să trăiesc viața cu atîta intensitate, că am înțeles atîtea grație Ioanei...". Putem chiar distinge la orgoliosul Sandu existența unui complex de inferioritate, întreținut de intruziunea Celuilalt,

Scanned with OKEN Scanner

pe care – măcar aparent – Ioana îl preferase la un moment dat („... trăisem tot timpul cu credința neînsemnătății mele și a superiorității celuilalt. Ioana se schimbase, lăsîndu-mă în voia tuturor îndoielilor. Încercarea de a o înțelege era încercarea tragică de a-i reda încrederea în inteligența mea", sau provocat de rezistența Ioanei la presiunile pe care Sandu le exercită asupra ei cu tenacitatea și mijloacele unui anchetator profesionist: „Am impresia că Ioana mă găsește tot timpul caraghios".

Judecînd-o pe Ioana, Sandu oscilează între admirație totală și atitudini meschin-disprețuitoare; contrazicerile sînt rezultatul capriciilor umorale și al labilității sentimentelor. Vom avea, de fapt, o Ioană construită din frînturi, din contraste, din schițe succesive, din tușe suprapuse, îi revine cititorului, și de această dată, misiunea de a o regăsi pe adevărata Ioana, de a elimina ceea ce este pătimaș și subiectiv, îngroșat și deformat în viziunea propusă de Sandu. Prima apariție a Ioanei ne sugerează o posibilă nouă Irină; aer provincial, rochie pretențioasă și cusută fără gust, lipsită de grație și naturalețe în mișcări. Corectat mereu, portretul Ioanei ne relevă o femeie de o inteligență de excepție, depășindu-și cu ușurință „maestrul" („... vedeam cu stupefacție că eu nu mai aveam nici un rol"), manifestîndu-se fără rețineri ca personalitate. Ceea ce îi poate reproșa în ultimă analiză Sandu este este faptul de a fi... femeie, de unde o inferioritate „organică" și inevitabilă; reacțiile neprevăzute ale Ioanei sau refuzul ei de a se supune sînt atribuite tot condiției ei de femeie, la fel o trecătoare criză mistică, micile cochetării sau dorința de a se distra. Feminitate e sinonim deci cu superficialitate, inconstanță, capricii; e limpede că, în această perspectivă orgolios-virilă, Ioana nu poate fi și nu va fi niciodată, realmente, „egala" lui Sandu.

Nou în *Ioana* este așadar portretul femeii; Sandu a rămas același, așa cum l-am cunoscut în „fragmente" și în *O moarte care nu dovedește nimic*. Mai reliefată apare

Scanned with OKEN Scanner

acea sensibilitate „nevrotică" (termenul e al lui G. Călinescu) care se manifestă acum prin lamentări romantic-hohotitoare, prin leşinuri care încheie o stare anxioasă prelungită, prin crize de plîns ce frizează isteria. Aceste reacţii violente şi extreme sînt, mai mult ca sigur, expresia unui dezechilibru psihic autentic, deşi Sandu precizează la un moment dat că vaietul „conţine în el şi o doză de farsă". Personajul se examinează cu luciditate şi se condamnă adesea cu mare severitate; condamnare pe care un martor obiectiv – în speţă, cititorul – nu poate să nu o aprobe. Intelectual, Sandu este, fără îndoială, dar în asta nu trebuie văzută neapărat o calitate, sau, mai exact spus, condiţia de intelectual nu modifică datele psihologice ale eroului, ci doar le pune mai pregnant în relief. Făcînd din Sandu un intelectual, Holban ascultă de cerinţele modalităţii narative pentru care a optat: confesiunea e astfel posibilă, iar între specificul scriiturii şi condiţia personajului nu există nici o contradicţie: stilul este personajul.

Mecanismul „dublei lucidităţi" funcţionează, şi în *Ioana*, ireproşabil. Primul portret al Ioanei, citat de noi mai înainte, e însoţit de această remarcă, ce dezvăluie gîndul „secund" al personajului în momentul în care ne-o descrie pe Ioana: „Aveam remuşcări de gîndul meu ascuns lîngă fata care mă primea cu tot sufletul...". *Eul* care povesteşte îl judecă pe *eul* care a trăit şi a gîndit într-un anume fel; *eul* povestirii dublează aşadar *eul* aventurii, şi se instituie în judecător al acestuia. Mai mult, conştiinţa celor scrise dublează adesea scriitura (naratorul reflectează, aduce corecturi sau aruncă o umbră de îndoială a asupra celor afiormate); paranteza e un procedeu frecvent, marcînd distanţa faţă de text, ea devine astfel un meta-text, prin care naratorul comentează propriile sale experienţe şi cuvinte: „Am căutat să întreţin o conversaţie «burgheză» cu Viki, ca să demonstrez că că-i sunt prieten bun, că nu sunt omul ciudat pe care îl bănuiesc ceilalţi, şi poate din instinctul meu de a voi să scot la suprafaţă, în omul care pare cel

Scanned with OKEN Scanner

mai superficial şi mai preocupat de evenimentele neînsemnate ale zilei, cîteva spaime. (Cît e de mare perversitatea?!)" Sau: „Într-o zi, cînd Ioana a insistat după obicei asupra vieții lor comune de ordin intelectual, i-am replicat (cu o neînțelegere perfectă a vieții, dar gelozia e de vină)...". Dialogurile dintre Sandu şi Ioana sînt adesea punctate de astfel de paranteze, iar analiza merge uneori de la nivelul frazei pînă la acela al cuvîntului: „(vorbeşte Ioana n. n.) – Eşti prea bun observator al celor ce te interesează ca să nu fi observat că între mine şi el se făceau trăsături de care NOI pe atunci nu ne dădeam seama. (O! Acest plural «noi», care îi leagă pe amîndoi!) – Nu-ți dădeai seama... Se potriveşte asta pentru tine. Dreptul acesta ți-l dau, dar nu se potriveşte deloc cu el, care s-a gîndit de la început ce trebuie să încerce. (Analizînd fraza aceasta, îi descopăr mai multe motive: despărțeam pe pluralul «noi», care mă duruse ascuțit, în timp ce toată conversația mă doare numai molcom, cum, jucîndu-te cu un foc care numai te dogoreşte, ți-ar sări pe piele o scînteie chiar; în acelaşi timp, cred că aşa este obiceiul lui; avea însă şi scuza căci abia o cunoştea pe Ioana, şi proceda cu ea cum procedează oricine cu o fată ce nu i se împotriveşte prea mult; mai este şi un al treilea motiv al vorbelor: vreau să o umilesc pe Ioana)".

Aşa cum am sugerat mai înainte, a face portretul lui Sandu, cel din *Ioana*, ar însemna o inerentă repetare: definitorii pentru personaj rămîn, şi aici, egoismul, amorul propriu, orgoliul exacerbat (contracarat de data aceasta de orgoliul Ioanei). De altfel, un *unic* portret al lui Sandu ar fi imposibil; ca şi în „fragmente", sau în *O moarte care nu dovedeşte nimic*, în *Ioana* naratorul îşi multiplică „eurile", revelîndu-ni-se din succesiunea sau ciocnirea lor: „Am de atîtea ori impresia că nu sunt un singur om, ci sunt în fiecare clipă altul, şi între ei nu există nici o legătură"; „În clipele cele mai apropiate de Ioana nu-mi pierd pe tovarăşul meu interior, care controlează toate

Scanned with OKEN Scanner

gesturile". Sado-mazochismul[28] şi „voyeurismul" continuă să fie factori torturanți, mai ales că între Sandu şi Ioana se găseşte Celălalt (niciodată numit), cel care a întinat trupul Ioanei şi s-a strecurat, pentru o vreme, în sufletul ei. „Celălalt" este şi el uneori implicat, în mod direct, în jocurile perverse ale lui Sandu: „Aveam imense bucurii ca să-l chinui, dar cine va şti febrilitatea mea bolnavă producîndu-mi astfel de satisfacții?" Chinurile provocate şi întreținute de gelozia lui Sandu se consumă nu numai în planul mental, ci şi în acela al comunicării, al dialogului (dialog autentic de astădată, pentru că interlocutorul nu ezită să dea replica) cu Ioana: există în aceste lungi (de fapt nesfîrşite) conversații o adevărată voluptate a torturii, o încleştare cumplită între două inteligențe reci şi speculative care nu vor cu nici un preț să se recunoască înfrînte. Ceea ce face Sandu este o anti-maieutică: nici un adevăr nu va ieşi la iveală, iar partenerul nu va putea fi convins. Metoda sa ține mai curînd de interogatoriile polițiste, iar „victima" e supusă unui bombardament de întrebări, „călăul" mizînd pe o epuizare a „victimei", excedată de stereotipia şi de violența atacurilor. (Moravia, în *La Noia*, se va folosi de acelaşi procedeu, dar acolo discuția se va desfăşura la nivelul sexualității elementare, victima fiind o abulică, o „indiferentă".) Întrebîndu-ne iarăşi cîtă dragoste intră în această gelozie maladivă, vom afla un răspuns de la Sandu însuşi: „Conversații lungi, inutile şi care se termină cu epuizarea amîndurora. Caut, ridicol, să descopăr un colț din carnea ei neprofanat, căci ideea de „dragoste" e prea abstractă pentru chinurile mele, iar pe mine mă obsedează micile evenimente dintre ei, şi vizual reconstitui scene în toate detaliile". Şi dacă Ioana rezistă, iar Sandu e obligat, el, să cedeze, „umanizarea" lui e înşelătoare: „Într-un singur caz nu poate să mă atingă purtarea ei: cînd o văd în minte în brațele celuilalt. Atunci am numai ură". Şi în cazul *Ioanei* nu putem ignora faptul că naratorul însuşi îşi

[28] Cf. I. Negoițescu, art. citat.

Scanned with OKEN Scanner

pune întrebarea: de ce *trebuia* scrisă *Ioana*? Nicolae Manolescu dă un răspuns seducător şi, pornind de la „gidismul" lui Holban, atribuie un caracter foarte modern scrierilor acestuia: „Şi *O moarte care nu dovedeşte nimic*, şi *Ioana* sînt (...) romanele unor romane (ca *Les Faux-Monnayeurs, l'Immoraliste* şi celelalte ale lui Gide), nu creaţia, ci scrierea ca atare a romanului devenind obiectul autorului".[29] Cert e că cel ce povesteşte are întotdeauna în minte imaginea cititorului (sau a cititorilor): a scrie devine o necesitate existenţială, dar actul creaţiei se realizează nu fără efort („... mă *căznesc* să refac atmosfera" s. n.) şi este „cenzurat" din raţiuni artistice, uneori tocmai pentru a da senzaţia „autenticităţii". Cartea are valoare de document uman, ea revelează o dramă individuală („... e un ţipăt către oameni ca să mă consoleze şi să mă vindece"). Ca şi în *O moarte care nu dovedeşte nimic*, naratorul aşteaptă verdictul lectorului, care va trebui să decidă cine este vinovatul; aflarea adevărului este însă cu totul ipotetică, deoarece literatura nu poate cuprinde totul, sînt necesare o selectare, o distribuire a faptelor, iar memoria funcţionează capricios: „Într-o viaţă de cîţiva ani, s-au întîmplat fatal multe evenimente. Acum aleg la întîmplare, aşa cum îmi vin în memorie..."; „Dar eu, dacă povestesc numai pe fragmente, ca să nu încerc răbdarea ascultătorului, sau numai pentru că nu-mi aduc aminte în momentul acesta de toate, am sufletul însă format de întreg trecutul din fiecare clipă. Şi cu Ioana nici o clipă n-a putut fi banală. Astfel, clar văd că, cunoscînd aceste note, nimeni n-ar putea să ne cîntărească greşelile, să explice care a fost motivul nepotrivirilor dintre noi. *Iar eu numai pentru asta scriu*" (s. n.). Confesiunea are şi o valoare terapeutică, ea antrenează o eliberare, o vindecare de obsesii: „... voiam numai să ştiu: «Mă înşeală sau nu?» Şi în urmă, cînd am început să o detaliez şi întrebuinţez pentru asta toate mijloacele mele de obiectivare, nu înseamnă aceasta o

[29] *Lecturi infidele*, p. 157.

Scanned with OKEN Scanner

detaşare? O încercare de a mă reface, de a fi iarăşi întreg, şi nu aruncat spre toate vînturile?" Dar ceea ce predomină sînt totuşi raţiunile artistice: suferinţa există pentru a începea într-o carte. Observaţia Ioanei, care îi arată că îşi „exploatează" trăirile, e acceptată fără rezistenţă: „Este exact, dar toată lumea face la fel. Scriitorii cei mai disperaţi, din moment ce-au descris disperarea, nu înseamnă că şi-au exploatat-o?" Şi, în altă parte, pe tema morţii: „(Ioana) – Cînd te gîndeşti că dacă aş muri eu, în loc să ţipi sau să te arunci în mare, ai combina scene funebre şi apoi le-ai scrie, bineînţeles pricepîndu-te să le gradezi cum trebuie, ca să ajungi la punctul culminant şi la efectul dorit. – Orice scriitor, cît de sincer ar fi, îşi aranjează suferinţe reale".

Dincolo de aceste finalităţi ale scriiturii, asupra eficacităţii analizei şi asupra rezultatelor efortului continuu de a fi lucid stăruie acelaşi semn de întrebare: „O dată m-a surprins uitîndu-mă la ea (...). N-am observat-o, căci eram absent şi indiferent, pentru locul unde mi se îndreptau ochii. N-am observat-o căci eram cu gîndul în altă parte: la ea!" Recunoaştem aici o caracteristică fundamentală a personajului: priveşte fără să vadă.

c) Jocurile Daniei şi Complexele lui Sandu

Raţiunile care au împiedicat publicarea *Jocurilor Daniei* ni se par, astăzi, ridicole: povestea sentimentală şi-a pierdut caracterul ei „scandalos" (admiţînd că l-a avut în acel moment, ceea ce este, totuşi, aberant), „modelele" personajelor ne sînt complet străine. Pudibonderia unor contemporani (printre care se numără, pare-se, chiar E. Lovinescu) nu se justifică. Survenind şi moartea scriitorului, *Jocurile Daniei* şi-au pecetluit destinul de operă postumă, învăluită în mister, „redescoperită" după ani şi ani. Fără a modifica în chip esenţial imaginea pe care ne-o formasem asupra lui Holban, cartea aduce totuşi unele note aparte. Trebuie

Scanned with OKEN Scanner

spus însă că, aşa cum ni s-a transmis, romanul e scris „rău", neglijent, franţuzismele şi preţiozităţile abundă, textul dă impresia de a nu fi fost lucrat suficient. De „compoziţie" nici nu mai poate fi vorba: cartea se constituie dintr-o suită de notaţii, reflecţii, imagini şi scene, dispuse mai mult întîmplător. Aşa cum s-a observat, este cartea lui Holban care se apropie în cel mai înalt grad de formula „jurnal intim"; observaţia se justifică, evident, doar în măsura în care avem în vedere anumite particularităţi de ordin formal (intermitenţa scriiturii, aspectul „improvizat" al acesteia, aparenţa de spontaneitate etc.) întrucît scriitorul nu renunţă, totuşi, la convenţiile ficţiunii. Personajul narator apare incomparabil mai palid, faţă de celelalte romane, iar analiza interioară nu relevă nimic nou.

Interesul cărţii stă în altă parte. *Jocurile Daniei* este cea mai „citadină" scriere a lui Anton Holban. Chiar dacă schematizat – ca de obicei – la maximum, „decorul" include o serie de elemente specific urbane: automobilul, restaurantele cu „jaz", marile magazine, blocurile etc. Personajele se deplasează cu taxiul, merg la cinematograf, îşi dau întîlnire pe Calea Victoriei sau în Grădina Botanică (cîteva locuri familiare ale Bucureştiului apar frecvent, ca puncte de reper în contemporana „Carte de Tendre" pe care o schiţează eroul). Mitul lui „Metropolis" apare şi la Holban, oraşul devine „tentacular", alienant: „În acelaşi oraş, străzile se măresc, se multiplică, casele se înstrăinează, iar iubita se găseşte undeva, dar nu poţi închipui unde. Poate în cinematograful în care intri, tocmai la ora aceea, şi cînd se face lumină priveşti cu aviditate pe toţi spectatorii şi regreţi că s-a făcut întuneric înainte de a-ţi termina examinarea. Se cîntă o reclamă în semiobscuritatea sălii, iar tu îţi cauţi iubita. Sau poate la teatrul la care te duci o dată la trei luni. Sau la un concert etc." Oraşul favorizează stările psihice complicate, convulsiunile sufleteşti: „... întors la Bucureşti, m-am regăsit chinuit, incapabil să mă stăpînesc". Chiar obsesia morţii capătă o

Scanned with OKEN Scanner

coloratură citadină, eroul imaginînd o sinucidere spectaculoasă şi nu se poate mai „modernă": „Şi cînd nu vom mai fi în stare să ne continuăm dragostea, mă vei lua cu automobilul, şi ne vom arunca într-un şanţ!"

Cinematograful marchează şi el existenţa personajelor: în camera Daniei se găseşte fotografia lui Charles Boyer („Şi chiar în faţa lui Charles Boyer, Dania goală!"), Sandu îşi aminteşte sau chiar povesteşte filme ce l-au impresionat, sau dă aventurii sale semnificaţii... filmice: „Întîlnirea mea cu Dania pare o invenţie de cinematograf"; „La cinematograf se vede de multe ori: soţul caraghios lîngă artista celebră, soţie. Puteam eu accepta aşa ceva?" Prin radio, „mijloc prodigios de comunicare", Sandu încearcă să reducă distanţele dintre el şi Dania: îi dă întîlnire pe calea undelor, anunţînd-o din vreme cînd va ţine o conferinţă la radio, în cursul căreia îi va adresa un semn ce poate fi înţeles doar de ea, îi cere să urmărească anumite emisiuni, căci „ce minunată ar fi tovărăşia noastră, prin spaţiu, vibrînd la aceleaşi sunete!" Dar elementul care intervine decisiv în viaţa personajelor şi în construcţia cărţii este telefonul: convorbirile telefonice dintre Sandu şi Dania ocupă măcar jumătate din roman, şi intuim aici drama eroului: el nu se poate apropia, de fapt, de Dania, eşecul iubirii lor e simbolizat de aceste repetate tentative de comunicare.

Între Sandu şi Dania există, de la început, nişte „fire invizibile"; telefonul permite uneori comunicarea, cuvintele trec prin spaţiu grele de sens, vibrînd de iubire sau încărcate de semnificaţii tragice; telefonul favorizează dialogul erotic, serveşte la programarea întîlnirilor, punctează momentele de criză sau de revigorare a sentimentelor; ziua începe şi se sfîrşeşte cu o convorbire la telefon (Sandu aşteaptă cu exaltare clipa cînd îi va spune Daniei „bună seara"), intense şi înfiorate trăiri romantice sînt provocate de o conversaţie la miezul nopţii; telefonul apare însă şi ca obstacol, fie pentru că Dania trebuie să vorbească şi cu alţii, din obligaţii mondene, fie pentru că aparatul de care se foloseşte

Scanned with OKEN Scanner

Sandu este prea solicitat; personajele creează un limbaj codat, cifrat, inaccesibil celorlalți, în care, de pildă, titlul unei cărți semnifică „mi-eşti drag"; telefonul provoacă acute stări de panică, de dezechilibru, devine o adevărată obsesie; la telefon Sandu încearcă s-o reconstituie pe Dania, să-i confere realitate, materialitate, de unde o serie de imagini de un tulburător erotism, printre care aceea a Daniei în camera de baie vorbind la... telefon; momentul punerii receptorului în furcă constituie, în sine, o mică tragedie, el e precedat de un sentiment de neliniște şi de derută şi urmat de o violentă „prăbuşire" psihică: „... zgomotul închiderii aparatului, cu pustiul care se leagă de el, dezolîndu-te pentru multă vreme"; telefonul e descris ca o ființă vie („... văd aparatul telefonic cuminte...") sau ca un cadavru ce simbolizează moartea iubirii („... telefonul de alături pare un cadavru. Nu se desprinde nici o emoție din el. A redevenit o maşină uscată, fără mişcare (...). Şi telefonul devine simbolul viu al despărțirii tale şi te înfiori cînd din cuvinte calde, de întrebări febrile, de deznădejde sau de speranțe, nu mai rămîne decît un umil aparat negru, strein, tare"); telefonul ajunge să producă elanuri mistice: „... sosesc acasă, şi exact în acelaşi moment, sună telefonul şi Dania mă cheamă. Dacă întîrziam un singur minut, soseam prea tîrziu. Atunci văd în această coincidență semnul lui Dumnezeu, şi cred în seriozitatea sentimentelor dintre mine şi Dania"; în fine, telefonul apare şi în ipostaza de... cadou („Dania mi-a dat de 1 martie un telefon mic cît un degetar, un mărțişor. Are şi receptorul şi chiar loc pentru numere. De el e legată o ață roşie împletită cu alb, la capăt cu o fundă" – etc.) şi în aceea de obiect de cult: „Am împodobit (cu flori n. n.) aparatul de telefon, cînd i-am vorbit Daniei pentru ultima oară ca să-i urez drum bun". Despărțirea definitivă (ce coincide cu ultimele fraze ale cărții) are loc tot la telefon, iar ca simbol al acestor jocuri de dragoste naratorul propune... un jeton neîntrebuințat de telefon: „Găsesc în el simbolul unei istorii întrerupte, fără sens".

Scanned with OKEN Scanner

Toate acestea au, evident, o semnificație mai adîncă: vedem aici, concretizată într-o adevărată fixație a telefonului, obsesia lui Sandu de a aboli distanțele care există între el şi Dania. Trei sînt complexele de care suferă Sandu: în ordinea importanței – complexul social, complexul deosebirii de cult, complexul vîrstei. Ultimul este lipsit de implicații mai grave şi protagonistul nu insistă asupra lui. Al doilea prezintă interes mai ales pentru noi, în măsura în care constituie o excepție în proza lui Holban, şi prin atitudinea pe care o adoptă Sandu în această problemă: or, nu faptul că „Dania este evreică şi eu sunt creştin" îl stînjeneşte pe Sandu (în ciuda stavilelor pe care le-ar pune familia ei), ci inconsecvența Daniei, anumite gesturi ce par a trăda superficialitatea ei, cum ar fi acela de a-şi face cruce într-o biserică catolică; dimpotrivă, consideră Sandu, „aş fi vrut s-o descopăr pe Dania rugîndu-se cu fervoare într-o sinagogă. Aş fi crezut că iubirea ei pentru mine e temeinică". Complexul social este însă determinant, inferioritatea situației materiale e resimțită cu o deosebită acuitate. Dania călătoreşte mult, în repetate rînduri sînt pomenite Parisul, Viena, Tirolul, Londra, Danzigul etc., alcătuind un univers fabulos, cu nume de localități şi stațiuni celebre, unde vine „lume elegantă", univers în care Sandu nu poate pătrunde alături de Dania. El nu are nici măcar dreptul de a o conduce la gară: „Am reflectat chiar de atunci: «Parcă sunt o rudă săracă pe care o primeşti numai pe scara de serviciu»". Dania îşi schimbă mereu rochiile, le comandă la marile case pariziene, Sandu e gelos pe această risipă de lux şi o judecă pe Dania comparînd-o (şi asimilînd-o) rochiilor ei: „Sentimentele Daniei rămîneau la suprafață, era imposibilă o adîncire. Zîmbete, cuvinte fermecătoare, dar nimic venit deodată, fără nici un aranjament. O rochie cu foarte multe ornamente, parcă. Mătasă, fără îndoială. Dar mătasa presupune luciu. De altfel, nu puteai pune greutate pe nici o vorbă de-a Daniei. În casa Daniei sau între prietenii ei Sandu se simte un străin; viața pe care o

Scanned with OKEN Scanner

duce Dania, „cu bani mulți", este „fără de nici o legătură cu mine". Ca să-şi învingă sentimentul de inferioritate, o imită pe Dania şi face o excursie în munți, dar se descoperă, ridicol, cu galoşi şi cu palton, sau, într-o altă tentativă, incapabil de a schia. Hîrtia de scris şi plicurile Daniei sînt „foarte elegante, aduse desigur din străinătate de la magazinul cel mai la modă şi cel mai scump". Dania are automobil şi ştie să-l conducă, ceea ce înseamnă că se bucură, se foloseşte şi se preocupă de un lucru inaccesibil lui. Pîndind prezența Daniei în restaurantul din fața blocului său, Sandu are din nou revelația diferenței de standard de viață: „Situația este umilitoare pentru mine, ea jos, între oameni bogați care cheltuiesc fără de nici o socoteală, distrîndu-se, iar eu de la un balcon de la etajul al şaptelea căutînd s-o descopăr prin binoclu. Să-mi fac o cafea cu lapte la maşina de spirt". Generozitatea Daniei, permisă de bunăstarea materială, îi apare ca o insultă: „Dania este o fată foarte bogată. Prilej ca să mă consider mereu în inferioritate. Nu ține nici o socoteală de banii pe care îi are mereu la îndemînă. Trebuind să fac unele calcule, mă cred meschin. Mi se pare că sunt mereu ofensat. Sau găsesc la Dania ineleganțe. Caută ceva în poşetă şi observ o grămadă de o mie de lei. Mă gîndesc cu deprimare că ele ar constitui leafa mea pe o jumătate de an. Nu-mi mai găsesc nici o valoare, mă doboară bogăția ei, față de care mă simt atît de neînsemnat. Căci nu pot admite ca ea să fie fata de împărat amorezată de un om de rînd, eu."

Aici se află cauza esențială a suferinței lui Sandu: el se simte, în permanență, *umilit*. Acest fapt e mai important chiar decît frămîntările provocate de lipsa de realitate a Daniei, de aparența ei de fată „artificială" sau „uşurică". *Umilință, umilit:* cuvintele reapar cu o frecvență ce acuză obsesia. Neprimind scrisori de la Dania, Sandu e „disperat şi umilit". El trebuie să facă mereu concesii, căci „numai acceptînd gesturile Daniei ca naturale, nu eram umilit". Orice încercare – ratată – de a o apropia pe

Scanned with OKEN Scanner

Dania, prin intermediul muzicii şi literaturii spre exemplu, „mă umileşte şi mă deprimă". Acelaşi este sentimentul încercat în faţa unei Danii insesizabile, refuzînd să se plieze exigenţelor sale: „Mă simţeam umilit, în luptă cu morile de vînt". Dania nu se poate sustrage obligaţiilor de familie sau nu vrea să renunţe la distracţiile ei: „Ce umilinţă! Cu toate că e normal; eu sunt băiat, deci nu dau seamă nimănui de timpul meu, pe cînd ea, fată, trebuie să asculte de cei de prin prejur. Totuşi, ce umilinţă!". Orice vorbă a Daniei, Sandu o aşteaptă cu o încordare cumplită a întregii lui fiinţe şi cu speranţa că va reuşi, în fine, să afle ceva clar şi sigur: „Depind de hotărîrile Daniei, sunt deci în inferioritate. Ce umil mă simt! Fără îndoială că arăt la faţă ca un cerşetor". Din pricina reticenţelor şi a conformismului Daniei, a lipsei ei de curaj în a-şi arăta dragostea, „voi fi mereu umilit". Oricît de iubitor de lamentări ar fi eroul, uneori el îşi impune să tacă, deoarece „m-aş simţi umilit protestînd". Umilit e pînă şi pentru că nu ştie să danseze, constrîns fiind s-o vadă pe Dania în braţele altora. Complexul lui Sandu e atît de evident, încît e sesizat şi de alţii: „Nu trebuia să te umileşti", îi spune Mady, cînd, după ruptura dintre ei, Dania are impresia că Sandu vrea să reia legătura. Şi tot Mady îi relevă, scormonind într-o rană deschisă, acest adevăr: „Nu te umileşte nimeni, dacă nu te umileşti singur". Despărţirea e previzibilă şi ea marchează salvarea orgoliului: „Viaţa aceasta de tensiune continuă mă umileşte, aruncă în mine toate incertitudinile. Eliberîndu-se de Dania, Sandu are – poate inconştient – speranţa că se va elibera de complexul său.

Dintre toate cărţile lui Holban, în *Jocurile Daniei* finalitatea imediată a scriiturii apare în chipul cel mai pregnant. Dania este „interpelată" frecvent („Dania, mă auzi?", „Dania, vrei să te numesc Istinye?" etc.), ea este aşadar nu numai un interlocutor imaginar, ci şi cel dintîi cititor probabil. Gîndului că aceste rînduri vor fi tipărite i se adaugă acela că Dania le va citi, că ar putea, de pildă, să nu fie mulţumită de titlul cărţii sau să nu se

Scanned with OKEN Scanner

recunoască în portretul realizat de Sandu; dar, se consolează acesta cu resemnare şi înţelepciune de creator, „sunt portrete făcute de pictori celebri, în care eroinele n-au vrut să se recunoască". Literatura şi existenţa se suprapun de data aceasta aproape perfect, chiar dacă protagonistul recunoaşte, şi aici, incapacitatea literaturii de a cuprinde şi de a spune totul. Sandu o întîlneşte pe Dania prin intermediul literaturii, al cărţilor lui de care ea se „îndrăgostise" fără să-l cunoască. Dania este profund implicată în actul scrisului, şi – riscînd un joc de cuvinte sugerat chiar de o frază din roman – ea furnizează în acelaşi timp *subiectul* şi *obiectul* (instrumentul) scriiturii: „Un dar al ei: un toc rezervor. Cu tocul ei scriu aceste însemnări, care o privesc atît de aproape". Faptul că un prieten, Conitz, care îi favorizase întîlnirea cu Dania, dispare din viaţa lor îl contrariază pe Sandu nu pentru altceva ci fiindcă aceasta ar contraveni unor norme estetice: „Dar ar fi normal ca la sfîrşitul legături noastre, Conitz să apară din nou, să încheie ceea ce a început. Ultimul rînd egal cu primul: principiu de artă". Aşadar, viaţa trebuie să asculte de nişte principii de artă! Dania este muza inspiratoare, cu şanse de a dobîndi, devenind personaj literar, nemurirea; fără a avea cîtuşi de puţin sentimentul ridicolului, Sandu citează celebrele versuri ale lui Ronsard, avînd chiar prezumţia de a înlocui numele acestuia cu nişte fără echivoc puncte de suspensie: „Quand vous serez bien vieille, au soir, à la chandelle, / Assise auprès du feu, dévidant et filant, / Direz, chantant mes vers et vous émerveillant: / ... me célébrait, au (sic!) temps que j'étais belle". În definitiv, cea mai exactă definire a raportului experienţă existenţială – transpunere romanescă, aşa cum apare el în *Jocurile Danieî*, o dă însuşi naratorul: „Cum să-mi fac (sic!) să-mi răstorn sufletul pe această hîrtie?"

Scanned with OKEN Scanner

"Nu-mi place literatura ..."

În eseul despre Holban pe care l-am publicat acum trei decenii insistam, cu juvenilă agresivitate, asupra obligației de a face distincția între romancier şi personaj. Era perioada redescoperirii lui *Contre Sainte-Beuve*, a respingerii criticii plat biografice; încă înainte ca Philippe Lejeune să propună, în *Pactul autobiografic*, acele cîteva criterii pe cît de simple pe atît de tranşante, se încerca, în cazul romanelor la persoana întîi, eliminarea confuziei dintre autor şi erou acolo unde acesta din urmă purta un alt nume şi avea, în consecință, un fel de buletin de identitate ficțională. Din perspectivă strict naratologică nu cred că greşeam. Pe Holban însuşi chestiunea l-a preocupat, în legătură cu – fireşte – opera lui Proust. Or, autorul *Ioanei* pare, la acest punct, ezitant. Despre Marcel – personajul, scrie el mai întîi, "avem puține mărturisiri, sau incomplete mărturisiri. Nu se poate desăvîrşi biografia lui Proust cunoscîndu-l pe Marcel, chiar dacă între ei doi există asemănări. Puține detalii despre fizicul lui, sau despre caracterul lui". Cîteva rînduri mai încolo e, în chip neaşteptat, categoric: "Marcel este desigur Proust. După cum Proust nu şi-a creat personagiile, le-a disecat numai din cîte un singur punct de vedere, a pus distanțe mari între aceste examinări, tot aşa nu s-a complectat nici pe el". Argumentul e ciudat şi, în fond, vulnerabil, întrucît exprimă o opinie foarte discutabilă despre modul în care Proust şi-a construit personajele. Întoarcem pagina şi balanța pare să încline iarăşi în favoarea disocierii autor-erou: "Marcel şi Proust, două persoane. Cel puțin Marcel pretinde că, numai întîmplător poartă acelaşi pronume (sic!) ca şi autorul cărții. Marcel (sau «le narrateur», cum îi spune Charles Daudet) vrea să transcrie tot ce i s-a întîmplat în viață.

Scanned with OKEN Scanner

Dar de foarte multe ori te întrebi: de unde cunoaşte el anumite amănunte? Căci pretinde că aventura Swann i-a fost numai povestită. Este posibil? De unde cunoaşte el gîndurile intime ale lui Bergotte înaintea morţii? Sau ce se petrecea în casa Bermei? Astfel de întrebări se pot pune la fiecare pas. Sînt descrieri care nu admit prezenţa lui Marcel". Ceea ce notează Holban aici este maniera nonşalantă în care Proust transgresează convenţiile naraţiunii la persoana întîi (limitarea cîmpului de vedere al personajului-narator). Loc comun în exegeza proustiană a ultimelor decenii, aceste abateri de la normă au fost socotite, într-adevăr, un argument în plus pentru a socoti *Căutarea timpului pierdut* un roman (ce sparge cadrele tradiţionale) şi nu o autobiografie. Mergem mai departe: declaraţia naratorului că va scrie o carte unde totul va fi invenţie e considerată "o nouă confuzie pe care o aruncă asupra cititorului". Şi, către finele lungilor (şi fragmentatelor) analize ale operei proustiene, Holban e din nou înclinat să scoată în evidenţă deosebirile şi nu asemănările: "Marcel autorul şi Marcel iubitul Albertinei sînt doi oameni complect deosebiţi. Unul cald, chinuit, celălalt rece, interesat numai ca să noteze. Proust face tot posibilul ca să rămînă un străin faţă de opera lui, cu toate că se foloseşte de persoana întîi". Ezitările acestea sînt simptomatice şi dau seama, în fond, de chiar natura ambiguă a prozei lui Holban. Nu întîlnisem, în urmă cu trezeci de ani, termenul de *auto-ficţiune* ce a fost folosit pentru a defini formula narativă mixtă inventată de Proust; l-aş fi preluat, probabil, ca posibilă cale de acces în proza lui Holban.

Oricum am privi lucrurile, influenţa lui Proust asupra lui Holban a fost, cred, covîrşitoare. Romancierul român e, indiscutabil, printre acei cititori pe care îi imaginează Proust în celebrul pasaj din *Le Temps retrouvé*: "je pensais (...) à mon livre et (...) à mes lecteurs. Car ils ne seraient pas, selon moi, mes lecteurs, mais les propres lecteurs d'eux-mêmes, mon livre n'étant qu'une sorte de ces verres grossissants comme ceux que tendait à un

Scanned with OKEN Scanner

acheteur l'opticien de Combray; mon livre grâce auquel je leur fournissais le moyen de lire en eux-mêmes". Într-o notă din 1932, Holban reia aproape identic ideea proustiană: "A citi pe Proust este a te cerceta pe tine însuți: travaliu de infinită răbdare în timp îndelungat şi de cea mai perfectă intimitate". Lectură de identificare ("N-ai înțeles nimic din Proust dacă nu freamăți odată cu el la spaima pe care o avea în copilărie, că mama nu va veni să-l sărute înainte de culcare, şi dacă toate multiplele detalii şi repetiții asupra acestui eveniment nu ți se par îndreptățite şi perfect suprapuse pe tine însuți") dusă pînă la ultimele consecințe: "Cred că dacă ai fi perfect onest, ca să vorbeşti mai corespunzător de această operă făcută cu imensă trudă, ar trebui să te închizi la fel în casă, nefericit, un număr de ani". Să notăm acest "nefericit" care transferă asupra lui Proust propria structură sufletească, eludînd apetitul scriitorului francez pentru conversația frivol-briliantă şi pentru întîlnirile mondene. Analiza minuțioasă (şi nu odată subtilă) a relației dintre Marcel şi Albertine ne lasă să ghicim sursa mai multor scene dintre Sandu şi partenerele sale. Incertitudinea din *Albertine disparue* (Holban reproşîndu-i lui Proust că tratează tema prea în grabă: "Şi ce repede se trece asupra unor chestiuni esențiale. Albertine trăieşte! Albertine totuşi a murit!") reapare în finalul deschis din *O moarte care nu dovedeşte nimic*. Nu mai puțin relevantă e semnalarea motivelor livreşti la Proust, Holban însuşi diseminînd în textele sale o sumedenie de trimiteri la opere literare. Mai trebuie spus că Holban e, aproape întotdeauna, un cititor extrem de meticulos, foarte atent la tot ceea ce ține de motivația compozițională şi de coerența textului. Surprinzătoare e, de pildă, observația că în *Scrisoarea pierdută* Caragiale a pornit de la construcția gradației piesei dezvoltîndu-şi apoi, pe parcurs, personajele. Legendara descriere a bătăliei de la Waterloo din *Mănăstirea din Parma* e pusă în relație, din punctul de vedere al tehnicii narative, cu situații din *Memoriile* lui Casanova. În literatura franceză,

Scanned with OKEN Scanner

Holban se mişcă nu doar pe arii întinse, ci şi în zone accesibile numai cunoscătorului rafinat; e familiarizat cu Barbey d'Aurevilly, îi atrag atenţia, dintre contemporani, Chardonne şi Céline.

Oricît de pătrunzătoare ar fi eseurile şi cronicile lui Holban, există în ele o anume febrilitate, o anume precipitare ce trădează, totuşi, amatorismul. Cuvîntul e, poate, prea dur însă faţă de, să zicem, Camil Petrescu sau Mihail Sebastian, Holban dă senzaţia că nu doreşte altceva decît să comunice nişte simple impresii de lectură. Cedează, apoi, prea uşor în faţa tentaţiei superlativelor: foloseşte pînă la saturaţie termeni ca "superb", "prodigios" şi adesea, pentru a-şi exprima entuziasmul, nu găseşte altă soluţie decît să citeze pasaje întregi. Şi în critică, nu numai în romane, nu reuşeşte să construiască. Nu altul e sensul elogiului repetat pe care îl face nuvelei pentru ca, ulterior, să admită că modalitatea lui preferată e *fragmentul*: "Întrebuinţez cuvîntul «nuvelă» pentru că nu există altul, Mai degrabă, fragmente. Cititorul este de cele mai multe deconcertat. (...) A face ceva din nimic. (...) Şi a estompa linia dintre real şi ireal". Într-un interviu din 1934, atribuie preferinţa lui pentru nuvelă şi fragment unui "viţiu temperamental", adăugînd: "Şi din roman extrag mai ales cîteva pagini de sine stătătoare. De altfel, romanele mele sînt o acumulare de momente independente, iar firul conducător este vag. Ce vrei, nu am suflu epic". Handicapul a putut fi socotit, mai tîrziu, drept un atù. Fragmentarismul a reprezentat în anii '60-'70, alături de autoanaliză şi de citadinism, un argument în favoarea "recuperării" lui Holban din perspectiva modernităţii. Şi *O moarte care dovedeşte nimic*, şi *Ioana*, şi *Jocurile Daniei* sînt colaje de fragmente, variaţiuni pe aceeaşi temă, articulaţiile interioare par ca şi inexistente, ai impresia că ai putea, aşa cum amesteci cărţile de joc, inversa ordinea fragmentelor, redistribui secvenţele, fără consecinţe pentru înţelegerea semnificaţiilor textului. E o structură care se neagă, se sabotează în permanenţă, aşa cum se

Scanned with OKEN Scanner

întîmplă (analogie propusă odinioară în legătură cu nişte povestiri gidiene) în cazul sculpturilor mobile ale lui Calder. Acesta e regimul narativ al lui Holban: desfăşurare pe spaţii mici, succesiune de secvenţe interşanjabile, respiraţie scurtă, sacadată.

Aminteam mai înainte de "citadinism", altă temă reintrodusă, prin 1970, în discuţiile despre romanul autohton. Contribuţia lui Anton Holban este, cu deosebire în *Jocurile Daniei*, substanţială. Modernitatea urbană e prezentă cu cîteva din elementele şi chiar cu cîteva din "miturile" ei fundamentale: automobilul, restaurantele cu "jaz", marile magazine etc. Personajele circulă cu taxiul, merg la cinematograf, ascultă radio-ul, vorbesc la telefon. Acesta din urmă ocupă (şi nu e de ajuns semnalarea încă a unei sugestii proustiene) o poziţie simbolică proeminentă în *Jocurile Daniei*, favorizînd dialogul erotic, punctînd momentele de criză, declanşînd stări de panică, nutrind reveria, stimulînd imaginaţia ş.a.m.d. Holban însuşi apare, din cîte ne putem da seama, ca un ins adaptat la ritmurile urbanităţii moderne; a călătorit relativ mult, cunoaşte Parisul în amănunţime, a fost în Egipt, în Palestina etc. Structural e, însă, inapt pentru viaţa modernă şi mondenă, handicap la care se adaugă complexul de inferioritate socială (Sandu are impresia că Dania îl tratează ca pe "o rudă săracă pe care o primeşti numai pe scara de serviciu"). Ca să nu mai vorbim de anxietatea permanentă şi de maladiva, irepresibila vocaţie a nefericirii.

În aceste condiţii, literatura ar putea constitui o revanşă simbolică. Este direcţia pe care au mers practic toţi exegeţii lui Holban. Numai că nici acest mod de defulare nu rezolvă lucrurile. Las la o parte cercul vicios al cărui prizonier devine personajul, confesiunea nefăcînd decît să-i întreţină şi să-i agraveze obsesiile şi complexele. Problema de fond e, am impresia, alta. Pretinzînd că ascultă doar de imperativele lucidităţii, Holban scrie într-o stare de tensiune continuă, vecină cu exaltarea. Se repetă, fraza e de multe ori neglijentă, cu

Scanned with OKEN Scanner

franţuzisme şi cu turnùri bizare. Nu ţine un jurnal (ceea ce i-ar fi permis o comunicare ne-mediată, în aşa fel încît să poată, cum spune Sandu undeva, să-şi răstoarne sufletul pe hîrtie) şi preferă dedublarea (disimularea?) prin ficţiune. Şi, ca să ne deruteze definitiv, afirmă: " ... nu-mi place literatura. Nu mai găsesc în ea nici un motiv de orgoliu. Scriu pentru că n-am ceva mai bun de făcut. Regret că n-am avut destul curaj să plec în lume". Bolnav de bovarism (în sensul pe care îl dă Daniel Pennac: "maladie transmisibilă pe cale textuală"), fascinat de Proust, Holban se visa făcînd gestul de ruptură definitivă al lui Rimbaud.

Repudierea literaturii se petrece, bineînţeles, într-un plan pur declarativ unde regăsim, o dată în plus, acel amestec inextricabil de autenticitate şi mimetism, de patetică implicare existenţială şi de trăire prin intermediar.

Scanned with OKEN Scanner

Biblioteci

Biblioteca lui Dinu Păturică

În „Educațiunea ciocoiului" (capitolul V) cărțile par să joace, la un moment dat un rol capital. După ce, în mai puțin de doi ani, învață la perfecție limba greacească, Dinu Păturică își poate permite să dea verdicte și să opereze o selecție în lecturile sale: disprețuiește (dar nu avem cum ști dacă într-adevăr i-a citit) pe Homer, Pindar, Sofocle, Euripide, Anacreon, Safo (*„buni pentru femei și oameni afemeiați"*, de unde ar trebui să înțelegem cel puțin două lucruri: (1) că sexualitatea implică și devalorizarea culturii și (2) că risipa – excesul? – de virilitate se află pe același plan cu feminitatea, ceea ce, în viziunea misogină a lui Filimon, reprezintă o condamnare fără drept de apel) și își propune să citească pe Plutarh și pe Cezar, precum și biografiile oamenilor iluștri: „iată cărți pe care, citindu-le, cineva poate să zică cu cuget împăcat că nu și-a pierdut timpul în zadar"[30]. Din biblioteca lui Andronache Tuzluc[31],

---

[30] „Să fie oare – se întreabă Achim Mihu – o recunoaștere și o insinuare a faptului că istoria este o sursă de învățăminte nu numai în orientarea unor comportări conforme valorilor morale recunoscute, dar și a uneia ce țintește succesul prin ocolirea și în ciuda respectivelor valori? Implicînd ideea bivalenței axiologice a studiului istoriei, N. Filimon dovedește un rafinament intelectual aparte, pentru epoca în care a trăit și, totodată, un evident curaj critic în raport cu spiritul timpului, în cadrul căruia apelul la istorie devenise o monetă cu tendințe inflaționiste" – *Meandrele adevărului*, Dacia, 1983, p. 78.

[31] Asta nu înseamnă numaidecît că fanariotul era un om cultivat; în epocă, arată Filimon, bibliotecile nu dovedeau atît cultura, cît un anume *„savoir-vivre"*. Unii își alcătuiau o bibliotecă formată din cele mai bune cărți ale timpului (*o bibliotecă ideală* prin urmare, expresie a codurilor culturale în funcțiune) pe care nu le citeau niciodată; alții chemau meșteri ce zugrăveau biblioteci „în care se găsea tot ce ne-a lăsat mai sublim gîndirea omenească, de la creațiune pînă la timpii lui Caragea" (așadar, un simulacru de simulacru de *bibliotecă*

Scanned with OKEN Scanner

el îşi alege, printre altele, un tratat de fiziologie (ne-am fi aşteptat mai curînd, cum observa şi Şerban Cioculescu, la un tratat de *fiziognomonie*) şi operele lui Machiavel.

Ambiţiile de „educaţiune" ale ciocoiului se opresc însă aici. Nicăieri nu mai sînt pomenite în roman aceste lecturi iniţiatice şi modelatoare. Mai mult, s-ar zice că Filimon pur şi simplu uită care fuseseră opţiunile cărturăreşti iniţiale ale personajului său. În capitolul XVI aflăm că Dinu Păturică şi-a înjghebat o mică bibliotecă, de data aceasta „compusă din cîteva cărţi greceşti şi româneşti printre care figurau: *Proorocia lui Agatanghel, Filosoful Sintipa, Alixandria, Tilu Buhoglindă* şi alte capete d-opere ale literaturii naţionale de pe atunci, cărţi glumeţe care, prin anecdote de spirit şi poveţe filosofice, făceau petrecerea favorită a poporului". De la Plutarh şi Machiavel la Proorocia lui Agatanghel şi la Alixandria, ce distanţă! Să fi ajuns oare personajul la concluzia că poveştile şi istorioarele din aceste cărţi populare sînt mai pline de tîlc şi mai „mobilizatoare" decît ceea ce îi puteau oferi *Principele* şi *Vieţile paralele*? „Abandonîndu-şi" prima bibliotecă, Dinu Păturică pierde, într-un fel, şansa de a deveni un Julien Sorel autohton. Dar, chiar dacă admitem că la mijloc e şi un *lapsus* al lui Filimon, compoziţia celei de a doua biblioteci a ciocoiului este, *în contextul respectiv*, perfect motivată. Biblioteca se găseşte în camera unde Păturică dă petrecerea la care sînt invitaţi alde Tudor Ciolănescu, Neagul Chioftea, Zamfir Ploscă, Vlad Boroboaţă. Filimon „aranjează" cărţile în bibliotecă în aşa fel încît ele să nu distorsioneze prea mult cu situaţia socială şi calitatea intelectuală a musafirilor lui Păturică[32]. Căci, orice s-ar spune a fi

---

universală). Nu fără dreptate, Filimon îi preferă pe cei din urmă celor dintîi: dacă e vorba ca biblioteca să fie decor, atunci e mai bine să fie un decor ce îşi asumă ostentativ condiţia, un decor care *este* imitaţie, simulacru. E falsificată biblioteca, dar cel puţin sînt salvate Cărţile.

[32] Păturică le este, oricum, mult superior. „Voi abia ştiţi să citiţi româneşte", îi va apostrofa el în timpul ospăţului, înainte de a le

Scanned with OKEN Scanner

pasionat (imaginîndu-ne că eroul ar fi rămas fidel primelor lecturi) de Plutarh şi a căuta tovărăşia lui Zamfir Ploscă sînt două atitudini incompatibile în ochii romancierului realist care era Filimon. Altfel, situație posibilă (şi motivată compoziţional) doar dacă eroul ar fi un hiper-rafinat care, dintr-un soi de perversitate dezabuzată, ar accepta să frecventeze „la canaille"; dar, aici, nu e cazul.

O singură dată îl mai surprindem pe Păturică citind, şi anume către sfîrşitul romanului (capitolul XXIX): „Păturică, văzînd neputința de a dormi, cercă a se distra prin lectură; luă dar o carte după masă şi deschizînd-o citi la întîmplare aceste cuvinte: «Văzut-am pe cel fărădelege înălțîndu-se ca cedrii Libanului; puțin însă, şi el nu mai era; puterea şi mîndria lui pierise cu sunet!» Acest verset din psalmii regelui-poet, ce făcea aluzie la dînsul, îl făcu să închidă cartea şi să puie mîna pe alta; dar deschizînd-o şi pe aceea, dete peste maxima aceasta: «Şi ce va folosi omului de va cîştiga toate avuțiile lumii acesteia şi îşi va pierde sufletul?» Trînti cu mînie şi această carte şi sculîndu-se după pat începu a se preumbla prin cameră cu fața descompusă de

---

povesti o istorioară „plină de noimă" din *Floarea darurilor*. Dar, arată Mircea Anghelescu, istorioara cu pricina nu se află în *Floarea darurilor* („antologie de cugetări, sfaturi şi istorioare cu tîlc culese din opera filosofilor antichității şi a scriitorilor bisericeşti, de la Platon, Aristotel şi Seneca la Sf. Augustin, şi chiar din cea a filosofilor medievali (Avicenna, de pildă), alcătuită de benedictul Tommaso Gozzadini în sec. al XIII-lea" – notă la *Opere*, II, p. 451) ci, trăgîndu-şi originea din *Biblie*, a circulat în folclorul tuturor popoarelor. Oricum, Păturică se evidențiază ca un bun hermeneut: cum stupizii săi ascultători nu pricep tîlcul povestirii, el îi apostrofează: „Dacă voi ați fi urmat paradigma acestei istorioare, nu erați să vă plîngeți acum că stăpînii voştri v-au prins cu ocaua mică".

Şi Radu G. Țeposu (*Viața şi opiniile personajelor*, Cartea Românească, 1983) constată (p. 23) că „într-o asemenea lume ideea lui Păturică de a citi pe Cezar, Plutarh şi Machiavelli este ridicolă", ducînd la un fel de „bovarism". Criticul scapă însă din vedere *noua* bibliotecă a ciocoiului.

Scanned with OKEN Scanner

nedormire". Notînd, mai întîi, că lectura a ajuns pentru Păturică o preocupare accidentală, mai curînd un mod de a-şi omorî vremea, să remarcăm că aici, la sfîrşitul romanului, el *se leapădă de cărţi, deoarece cărţile s-au întors împotriva lui*. Învăţămintele pe care le căuta odinioară acolo au devenit *avertismente*.

Biblioteca lui Ştefan Gheorghidiu

Condiţia de intelectual a eroului lui Camil Petrescu favorizează – şi motivează – referinţele „livreşti", digresiunile şi reflecţiile filosofice, într-un cuvînt, relaţiile intertextuale. Pe Ştefan Gheorghidiu îl vedem însă în mod cu totul excepţional *citind*. Îl urmărim pregătind şi susţinînd – strălucit – o lucrare de seminar despre *Critica raţiunii practice*. Mai tîrziu, în plină criză erotică, reia studiul apriorismului kantian (lectura e aici şi refugiu şi diversiune) dar se izbeşte de un obstacol binecunoscut oricărui tînăr cercetător: are impresia (motiv de profundă descurajare) că „totul a fost spus", ba chiar descoperă că teoria sa, pe care o credea originală, fusese enunţată într-un articol de revistă de către Papini („mai ales că Papini nu era nici măcar socotit filozof, ci ca un diletant pasionat şi fantezist"). În fine, rănit, are lîngă patul de spital cîteva cărţi (nu se precizează care anume) „dar rumoarea tăcută, de efluvii, a oraşului nu-mi dă linişte". Altfel, în cursul romanului, Ştefan Gheorghidiu... nu citeşte: iubirea şi apoi războiul îl acaparează în totalitate.

Şi totuşi, cum va fi arătat biblioteca lui Ştefan Gheorghidiu? Ne-o vom imagina prin „trimiterile" pe care le face la diferite cărţi, la filosofi şi scriitori. În primul rînd, firește, filosofii. Atît de des citatul (şi controversatul) capitol intitulat „E tot filozofie..." este, aici, principala sursă de informaţie: sînt menţionaţi presocraticii, Socrate, Platon, Aristotel, Descartes, Spinoza, Leibniz, Bacon (Roger şi Francis), Locke, Berkeley, Kant... Prin Alcalay comandă Ernst Mach, *Erkentnniss und Irrtum*, Jerusalem, *Lehrbuch des psychologie*. Dintre scriitori, sînt prezenţi în

Scanned with OKEN Scanner

această bibliotecă imaginară (de fapt, textuală) Shakespeare (prin Shylock, personaj-etalon ce serveşte a demonstra cruzimea... femeii), Dostoievski, Baudelaire, Verlaine.

Dacă toate aceste nume sînt tot atîtea puncte de reper în teritoriul valorilor de elită ale spiritului, întîlnim şi trimiteri la opere ce se situează la pragul de jos al culturii. Referinţele au aici rolul de a sublinia, prin asociaţie metonimică, penibilul unei situaţii existenţiale. Textul privilegiat e *Dama cu camelii*: „Cum mi-aş fi închipuit, de pildă, între noi, o scenă în care eu să urlu azvîrlind banii în faţa femeii, ca în *Dama cu camelii*?" şi: „...o femeie tînără şi palidă, a cărei linie incomparabil elegantă relua parcă motivul unduit al aripilor trăsurii, părea o «Damă cu camelii» visătoare şi istovită, absentă cu totul la celelalte şiruri de automobile şi trăsuri, din care zeci de ochi căutau s-o privească măcar în fugă. Era numai o banală şi lacomă cocotă, fostă servitoare, care nu cunoştea *Dama cu camelii* nici măcar din traducerea apărută în «Biblioteca pentru toţi»..."

Între monştrii sacri şi *Dama cu camelii* se află o regiune cu un statut ambiguu, a – să zicem – unei literaturi „de consum" ce satisface exigenţele unui *honnête homme* şi care rămîne, totuşi, literatură. Este zona în care Ştefan Gheorghidiu încearcă, în mai multe rînduri, să stabilească un contact intelectual cu Ela. Autorul ce ajunge să fie o punte de legătură între cei doi este Anatole France: îndeajuns de profund ca să poată fi util lui Gheorghidiu în speculaţiile sale, îndeajuns de „superficial" şi de accesibil ca să poată fi înţeles şi gustat de Ela. Condiţia paradoxală a acestui scriitor este admirabil definită de protagonist: „Niciodată n-am avut o părere prea bună despre aşa-zişii oameni de spirit (nu vorbesc despre umorul inerent gîndirii juste) care de cele mai adeseori sînt simpli nerozi vioi. (...) Chiar în formele lui superioare, ca uneori Anatole France, spiritul dă adesea o impresie de rece imbecilitate". Cînd Ştefan îi ţine Elei faimoasa „lecţie de filosofie", Anatole France

Scanned with OKEN Scanner

(„autorul tău favorit") este de două ori chemat în ajutor, ca vulgarizator al *vulgatei* filosofice pe care eroul o sistematizează – s-o recunoaştem – competent şi abil. Autorul *Insulei pinguinilor* mai mijloceşte şi restabilirea contactului între protagonişti, anunţînd apropiata conciliere: aflînd că Ela e bolnavă, Ştefan îi trimite cîteva cărţi, de „Anatole France şi Wilde, autorii d-tale favoriţi" (Wilde aparţine, în mod evident, aceleiaşi zone de care vorbeam mai sus). Mai aflăm, *en passant*, că Ela intenţionase să traducă – şi chiar începuse lucrul – *Le lys rouge*: mic şi inofensiv bovarism aproape previzibil...

În partea a doua a romanului, biblioteca de filosofie a lui Ştefan Gheorghidiu primeşte o repică pe care ezit să o numesc parodică (deşi e o „bibliotecă", dacă se poate spune aşa, cazonă), deoarece în materie de cărţi eroul ia, în general, lucrurile în serios: „După masă ne-a chemat să ne împartă nişte broşuri trimise de la regiment. Erau cîteva cărţulii subţiri, tipărite prost, pe hîrtie de jurnal, cu coperţi verzi sau galbene, ca «legea chiriaşilor», de pildă. *Noi învăţăminte de pe frontul occidental*, se numea una. Alta: *Rolul artileriei în războiul actual*. În sfîrşit, o a treia: *Notele unui căpitan din armata germană*". Cărţile acestea nu stîrneau interesul nimănui, constată naratorul, care adaogă (anticipînd ceea ce avea să cunoască direct pe cîmpul de luptă): „La drept vorbind, ele ar fi trebuit să fie citite de către generali şi state majore, căci era vorba de învăţăminte despre conducere, la început, iar eu şi Orişan eram convinşi şi chiar uimiţi de seriozitatea cu care se documentează ofiţerimea noastră superioară – *căci aceste cărţulii erau cu adevărat extrem de interesante* – dar mai tîrziu am înţeles că supraevaluasem anumite inteligenţe. Deci, *în timp ce luam bucuros broşurile*: – Domnule căpitan..." (s.m.). Interesantă este şi o notă din capitolul „Ne-a acoperit pămîntul lui Dumnezeu" de unde reiese că, după cumplitele încercări prin care trecuse, naratorul s-a documentat intens: „am citit mult, studii militare şi amintiri

Scanned with OKEN Scanner

de soldați", pentru a face comparație cu propria sa experiență de război. Alături de Remarque şi de Jean Norton Cru[33] („*Martorii* lui Jean Norton Cru, care mi-a dat curajul să dau publicității aceste note scrise de mult şi căruia doream de altfel să i le şi dedic") este citat şi E. Jünger, prezentat în felul următor: „Dar mai ales mi s-au părut concludente scăpările din condei ale unui ofițer, care după colonelul F. Grenier, cel ce i-a tradus în 1930 cartea pentru colecția de «Memorii, studii şi documente pentru a servi la istoria războiului mondial», poate fi considerat ca prototipul ofițerului erou, german, în marele război. E volumul *Vijelii de oțel* al locotenentului E. Jünger, intrat în război ca simplu soldat voluntar, şi care, luptînd patru ani pe frontul apusean numai, a sfîrşit comandant de companie, rănit de paisprezece ori, decorat cu «Crucea de fier» cl. I, cu Ordinul casei Hohenzolern, cu «Pour le mérite», cea mai mare decorație germană, a fost citat de multe ori şi a primit prin ordin de zi mărturisirea de recunoştință a diviziei pentru eroismul său". *Locotenentul E. Jünger* nu este altul decît viitorul mare scriitor Ernst Jünger, una din cele mai proeminente şi totodată mai enigmatice personalități literare ale secolului nostru, a cărui carte apăruse într-adevăr la Payot în 1930 sub titlul *Orages d'acier* şi despre care scria Gide scrie, la 1 decembrie 1942, în *Jurnalul* său: „Le livre d'Ernst Jünger sur la guerre de 14, *Orages d'Acier*, est incontestablement le plus beau livre de guerre que j'aie lu; d'une bonne foi, d'une véracité, d'une honnêteté parfaites" (*Journal*, „Pléiades", II, p. 147).

Pe front, moartea îl pîndeşte pe Ştefan Gheorghidiu la tot pasul. Există însă şi în partea întîi a romanului, tot în capitolul cu lecția de filosofie, o scenă în care personajul aproape că vede moartea cu ochii. În hîrjoana

---

[33] Ținînd cont de anul tipăririi – 1930 – romanului lui Camil Petrescu, e de presupus că aceste precizări au fost adăugate în ultimul moment: *Pe frontul de vest nimic nou* al lui Remarque apare în 1929, *Du témoignage* al lui Norton Cru în 1930.

Scanned with OKEN Scanner

erotică ce urmează (şi, într-un fel, e consecința) savantei prelegeri, Ela ia o carte de pe mescioară şi vrea s-o arunce în capul „junelui zelator într-ale filozofiei şi amorului" (formula e a lui Tudor Vianu): „S-a ridicat înfuriată, aprigă, în genunchi şi în aceeaşi clipă mi-a zburat în cap cartea... şi de abia am avut timp să mă feresc, căci flaconul cu apă de colonie de pe masă a zburat şi el, prăbuşind în spatele meu o etajeră cu vasul de flori cu tot, făcîndu-se cioburi. Dacă mă lovea, nu ştiu ce s-ar fi putut întîmpla. M-ar fi desfigurat, poate m-ar fi ucis chiar" (Glumind, fireşte, am putea presupune că, prin efectele pe care le produce, cartea-proiectil trebuie să fi fost nu vreun roman – de Anatole France, de exemplu – ci un voluminos şi cartonat tratat de filosofie). Gestul nu e lipsit însă de semnificații: în această scenă cartea, ca *obiect*, este inclusă în jocul erotic şi apare, totodată, ca posibilă armă (ucigătoare). Pentru Ştefan Gheorghidiu cărțile constituie punctul de plecare, sursa unor meditații filosofice; în replică, Ela foloseşte cartea în *materialitatea* ei. Scena îi dă prilej lui Camil Petrescu să pună în lumină inferioritatea intelectuală a femeii; în comentariul său, eroul insistă dealtfel asupra caracterului *animalic* al reacției Elei: „Era fără îndoială un paroxism, o undă de nebunie în furia ei, căci avea în joc aceeaşi frenezie ca *animalele din junglă* (...) E ceea ce n-am întîlnit niciodată la altă femeie, această impresie de a te juca pasionat *cu o panteră întărîtată*" (s.m.). În definitiv, scena semnifică o dublă defulare: eroina încearcă să se elibereze de sub dominația intelectuală a partenerului ei (folosind o armă-simbol, arma cu care, *dar în alt mod*, Gheorghiudiu se străduise pînă atunci să o subjuge); eroul, în ce-l priveşte, încearcă o reală plăcere în a fi agresat, căci gestul Elei dă frîu liber fantasmelor erotice (asimilarea femeii cu un animal din junglă e, indirect, un omagiu adus bărbatului care se află în acest fel – intervine aici o întreagă mitologie a virilității – în postură de aventurier sau de „dresor"; epilogul scenei nu e altceva decît o – tandră – „îmblînzire").

Scanned with OKEN Scanner

Finalul cărții sancționează incompatibilitatea dintre parteneri şi pune în lumină rolul pe care l-a jucat în roman biblioteca lui Ştefan Gheorghidiu: „i-am scris că-i las absolut tot ce e în casă, de la obiecte de preț, la cărți... de la lucruri personale, la amintiri. Adică tot tecutul." Biblioteca e aşezată *pe acelaşi plan* cu amintirile şi oarecum *în opoziție* cu „obiectele de preț": despărțirea brutală de trecut aduce cu sine şi o devalorizare a cărților. În plus, abandonarea lor marchează încă un eşec: lecția vieții a fost mai adîncă şi mai adevărată decît orice lecție de filosofie. Realitatea depăşeşte ficțiunea (chiar şi cea din *Dama cu camelii*), suferința sufletească şi deziluzia sentimentală nu-şi pot afla alinare în filosofia lui Kant.

Biblioteca lui Emil Codrescu

Despre lecturile lui Emil Codrescu şi despre mica sa „bibliotecă estivală" s-a scris mult. Mai puțin a atras atenția faptul că în prima apariție a lui în roman, protagonistul citeşte ...ziarul (un ziar al cărui titlu, *Voința națională*, are, parcă, un iz caragialesc). E drept, *se face* că-l citeşte, atunci cînd merge prin centrul Bălțăteştilor, pentru a evita întîlnirile şi conversațiile cu cine ştie ce cunoştințe. Iată dar că celor trei „repertorii" (cataloage de cărți, dicționarul şi Diogene Laerțiu) care au fost puse – în special de către Marian Papahagi şi Nicolae Manolescu – în relație cu formula narativă a jurnalului, ar trebui să le adăugăm şi *ziarul*: şi el un „repertoriu" (de ştiri, de noutăți, de cancanuri, dacă nu şi – mai rar – de idei), fiind, în plus, ca şi jurnalul (cel intim, se înțelege), supus presiunii cotidianului. Şi dacă jurnalul lui Emil Codrescu nu este chiar un jurnal (lipsit cum e de precizările cronologice considerate îndeobşte indispensabile), nici ziarul pe care personajul se preface că-l citeşte nu e cu adevărat ziar, fiind vorba de un exemplar apărut cu cîteva zile în urmă. Ziarul e aici un alibi (monden totuşi, chiar dacă menit a evita mondenitățile) şi un truc, în aceeaşi măsură în care

Scanned with OKEN Scanner

jurnalul lui Emil Codrescu e un alibi narativ şi un truc literar.

Să reamintim din ce este alcătuită biblioteca estivală a eroului: „cataloagele cîtorva librării străine", „un dicţionar portativ" şi „Diogene Laerţiul, repertoriu de cancanuri şi idei antice". Cu excepţia ultimei cărţi, celelalte indicaţii ne lasă „sur notre soif": efect deliberat, cred, de parcă aura de mister care e atribuită dicţionarului şi broşurilor respective ar tinde să compenseze caracterul lor strict pragmatic şi referenţial. Nicolae Manolescu presupune că dicţionarul e , de fapt, un *Larousse de poche* (*Arca lui Noe*, II, p. 143); s-ar putea obiecta (sper să nu pară un exces de pedanterie) că formula „de buzunar" e de dată relativ recentă şi că nu conţine ilustraţii; dicţionarul trebuie să fi fost un (banal) *Petit Larousse*, nu „de poche" dar, oricum, „portativ".

Zgîrcit cu indicaţiile bibliografice, naratorul precizează în schimb, de fiecare dată, cheia de lectură. Cataloagele provoacă „momente de lirism intelectual". Ele au, după cum deducem şi din explicaţiile ulterioare, un dublu rol: de a stimula un fel de reverie – să zicem – livrescă[34] şi de a servi drept declanşatori ai memoriei afective. Dicţionarul e destinat momentelor „cînd spiritul vrea să ia contact mai concret cu lumea realităţilor în sine". Să transcriem totuşi întreg pasajul: „După un instrument de teslărie, o pasăre (uneori ai şi figura alături: păsările din dicţionare au întotdeauna mutra mirată şi comică), apoi o prepoziţie cu înţelesurile ei subtile, demonstrate prin exemple naive. Şi tot aşa, în partea a doua, la numele proprii – un rege merovingian, un promontoriu, o primadonă italiană. Visezi la regele pletos, la promontoriul care împinge departe în mare un oraş cu nume ciudat, şi mai cu seamă la diva care a debutat la Neapole şi a fost pe rînd (sau aproape) metresa unui

[34] Profit de ocazie şi semnalez această declaraţie a lui Radu Petrescu: „Sînt momente cînd un catalog de librărie spune mai mult decît *Vita nouva* (*A treia dimensiune*, p. 195-196).

Scanned with OKEN Scanner

duce, a unui conte, a unui tenor şi apoi nevasta unui bancher. Nu mai e dicţionar. E un roman în notaţii sugestive". Marian Papahagi a interpretat cu briliantă ingeniozitate aceste rînduri: „Dacă, de pildă, «merovingianul pletos» ar fi Dagobert al II-lea, dacă promontoriul s-ar afla în Australia, iar diva ar fi Patti, toate aceste nume ar conţine o referinţă la numele personajului feminin al cărţii lui Ibrăileanu: fiica lui Dagobert al II-lea se numea Adel, oraşul amintit poate fi capitala Australiei de sud-est, Adelaide, iar prenumele divei este Adelina" (*Eros şi utopie*, Cartea Românească, 1980, p. 30). Lectura dicţionarului este, deci, „un prilej de provocare simblică a apariţiei Adelei" (ibid., p. 33). Dicţionarul e, apoi, obiect de reverie[35]. El dă, în fine, o imagine – mereu alta – a diversităţii infinite (şi totuşi *fixate*, artificial *delimitate*) a realului, creînd iluzia luării lui în stăpînire.

Cea de a treia lectură, Diogene Laerţiu, prilejuieşte naratorului următorul comentariu: „Dar azi am recitit

---

[35] Iată, în acest sens, o tipică lectură „de poet"; volumul la care se referă Emil Brumaru produce un soi de reverie asemănătoare aceleia pe care dicţionarul i-o inspiră lui Emil Codrescu: „Acum cîteva zile, vreo două, mi-am cumpărat de la anticariat un volum gros şi îndesat (1500 de pagini!): *Traité élémentaire de physique*, apărut la Paris, în 1887. Autor: A. Ganot. Figurile sînt delicioase. Iată-l pe acest domn înalt, subţire, cu frac şi joben, ţinînd în mîinile împreunate la spate un baston sprijinit cu eleganţă pe podea, în mijlocul unei camere cubice, fără uşi şi ferestre. Din gura lui cu buze pline, O, iese o linie punctată ce merge pînă la peretele din faţă înfundîndu-se brusc în A! Ce poate fi mai enigmatic şi mai încîntător decît dreapta înfiptă între dinţii domnului calm, cu pantofi de lac, mustăcioară şi privire vulturească? Aparate bizare şi delicate, alcătuite cu migală, forfotesc misterios de litere şi cifre. Mîini suspendate în aer, fără corp, ridicînd lumînări cu flăcări conice în încăperi ermetic închise. Din ochi, din urechi, din nări, le ţîşnesc, tuturor, aceleaşi linii pure ce se izbesc de ziduri şi obiecte. Un alt domn, cu capul gol, durduliu, avînd ceva echivoc în întreaga-i făptură leneşă, se uită melancolic într-o cutie: camera obscură! Şi peste tot, ca furnicile, mişună formule graţioase, frumoase prin ele înşile, chiar dacă nu înţelegi o iotă. Şi ce dumnezeieşti sînt barometrele aneroide!" („Scrisorile unui adult!", în *Convorbiri literare*, octombrie 1983).

Scanned with OKEN Scanner

paginile lui Diogene Laerțiu despre Epicur. Ataraxie. «Apatie»... Frica de acțiune a omului lipsit de energie impulsivă... Teroarea de răspundere a intelectualului prea lucid şi prea mult preocupat de urmările faptelor lui. Decadența Greciei. Antipodul «bestiei blonde». «*L'homme, ivre d'une ombre qui passe, porte toujours le châtiment d'avoir voulu changer de place...*». Mulțumit cu puțin, ca să poată suporta viața... Indulgent cu alții, sever cu el însuşi. Inspiratorul tuturor endomonologiilor amabil-pesimiste. Neînțeles de proşti şi de porci, care traduc «plăcerea» lui subtilă şi detaşată, în plăcerea lor trivială şi-l stropesc cu noroiul indignării lor ipocrite". Ni se oferă, o dată în plus, o cheie de lectură. După cum foarte bine a observat Marian Papahagi, personajul interpretează în felul său pasajele din Diogene Laerțiu referitoare la Epicur: el supune textul unei distorsiuni, insistă asupra termenilor *ataraxie* şi *apatie*, inserează un citat „pesimist" din Baudelaire şi „forțează termenii atunci cînd interpretează ataraxia drept «frică de acțiune», şi atunci cînd justifică idealul filosofic al cumpătării prin dorința de a face viața suportabilă" (ibid., p. 37). Mai tîrziu, un citat din Diogene Laerțiu („*Pathemata – mathemata*, zice un filosof al lui Diogene Laerțiu!...") introduce seria de amintiri sentimentale (un *repertoriu de amoruri*, dacă îmi este îngăduită formula), amintiri ce consemnează tot atîtea eşecuri şi care vor să demonstreze că eroul *ştie* că iubirea este imposibilă. Tot acolo aflăm că Emil Codrescu păstrează, presate între coperțile cărții, florile dăruite de Adela. (Să fie floarea presată o altă metaforă a Adelei? Adela, *La Prisonnière*, captivă între paginile unei cărți... Metaforă sau, mai curînd, *fantasmă* a lui Emil Codrescu?). Cartea – obiect de *kitsch* sentimental... Nu e singura ipostază în care cărțile pe care le ia cu sine Emil Codrescu apar devalorizate: într-un moment (unul din multele) de acutizare a sentimentului de singurătate şi de plictis, personajul repudiază lecturile pe care le prezentase la început drept plăcute şi reconfortante: „Cataloagele le ştiu pe de rost. Dicționarele nu-mi inspiră

Scanned with OKEN Scanner

nimic. Filosoful Diogen (tizul lui Diogen Laerțiul), care speram că o să mă distreze cu «cinismul» lui, m-a indignat profund".

Alte două biblioteci – una imaginară, cealaltă „reală" – apar în roman şi intră în opoziție cu mica bibliotecă estivală a doctorului. Să începem cu aceea „reală", aflată în casa în care locuieşte, pe durata vacanței, naratorul. Biblioteca gazdei, învățător pensionar (purtînd un nume care avertizează naiv asupra nivelului său cultural: Tăpşulea), e alcătuită din cîteva manuale, gramatici şi aritmetici (*repertorii de cunoştințe*, sînt iarăşi tentat să zic), precum şi dintr-un volum de poezii de Carol Scrob (volum legat la un loc cu o gramatică, şi prin aceasta, o dată în plus, de-personalizat). Descoperind cartea, Adela se amuză copios, la fel cum se amuzase atunci cînd, intrînd în casă, găsise în portretul lui Schopenhauer, adus de narator, o asemănare izbitoare cu... coana Anica. Intenția romancierului e limpede: distanța culturală şi deosebirile temperamentale dintre protagonişti sînt confirmate prin intermediul unui episod amuzant, Adela reuşind o lovitură dublă: îşi bate joc de *kitsch*-ul poetic (mascînd totodată insensibilitatea ei pa poezie, regretată în alt loc de narator) şi coboară pe Schopenhauer la nivel *kitsch*, lovind astfel în „maestrul" lui Emil Codrescu.

Cealaltă bibliotecă este cea – „imaginară" – a Adelei. Aflăm că jocurile dintre Emil Codrescu şi Adela-adolescentă se desfăşurau în spirit rousseau-ist şi sub influența lui Fenimore Cooper. Matură, Adela nu se interesează de literatura română, e opacă la poezie (pe care o socoteşte „exagerare şi falsificare"), citeşte romane pentru a afla sensul vieții, nu a artei. Sugestiile doctorului – care îi recomandă pe Turgheniev, pe Paul Bourget – sînt respinse delicat dar ferm: „Cineva mi-a spus odată că Turgheniev se apropie de femeie ca de un sanctuar. (Vai! i-am spus, în adevăr, genialitatea asta...) Dar femeilor nu le place să fie tratate ca nişte sanctuare, cu genuflexiuni şi cădelnițări, chiar cînd tămîia e de cea mai bună calitate. Nu sîntem sanctuare!". Aluzia e clară:

Scanned with OKEN Scanner

naratorul nu descifrează însă (ori nu vrea să-l descifreze) mesajul pînă la capăt, şi se complace în consideraţii generale asupra statutului intelectual al femeii. Cărţile preferate ale Adelei, din care ea ştie pasaje întregi pe de rost, sînt... *Tartarin* şi povestirile lui Creangă. Efectul de contrast, în acelaşi timp simetric şi antitetic, între biblioteca lui Emil Codreacu şi cea a Adelei este frapant: la un pol – dicţionarul, Diogene Laerţiu, cataloagele, vîrtejul cultural, Maelströmul de nume şi tituluri, cuvinte şi idei; la celălalt pol – bufonadele simpatice ale unui povestitor de succes la copii, precum şi autenticitatea (căci nu altceva, socoteşte Emil Codrescu, gustă Adela din Creangă) unui scriitor care se „inspiră" nemijlocit „din viaţă".

Totuşi, între Schopenhauer şi *Tratarin*, între Diogene Laerţiu şi *Pepita Ximenez*, romanul lui Juan Valera pe care eroina îl citeşte în foileton, există o carte ce joacă, în legătura dintre Adela şi Emil Codrescu, un rol mediator: *Război şi pace*. Adela citeşte romanul la Bălţăteşti, „e abia la volumul al doilea", înaintează deci în lectură pe măsură ce Emil Codrescu îşi scrie jurnalul. Romanul tolstoian va avea, aşa cum splendid a demonstrat Ion Vartic (*Modelul şi oglinda*, Cartea Românească, 1982, p. 115 şi urm.), funcţia unei *oglinzi*. Adela îl compară pe Emil Codrescu cu prinţul Andrei, doctorul refuză – fără să-şi poată explica pe moment reacţia – asemănarea, pentru ca nici mai tîrziu să nu vadă limpede că iubirea sa reia, în fapt, iubirea lui Bolkonski pentru contesa Rostova. Eroul, arată Ion Vartic, e un disimulat care eludează fondul problemei. Spre finalul romanului, cei doi vorbesc din nou despre *Război şi pace*, conturîndu-se acum tot mai precis opoziţia dintre viaţă şi literatură: ficţiunea e falsă, spune Emil Codrescu, atunci cînd se termină cu triumful binelui şi al fericirii, deoarece aceasta contrazice realitatea. Literatura e, aici, un alibi, o justificare a propriei neputinţe: povestea lui de iubire *trebuie* să se sfîrşească prost, pentru că aşa cer legile vieţii, ce nu

Scanned with OKEN Scanner

ascultă de falsurile literaturii: „Adela caută viața, Emil Codrescu, arta" (Radu G. Țeposu, op. cit., p. 76).

Opoziția dintre literatură şi viață dă naştere, prin urmare, unui conflict între iubire şi viață. Acestor două opoziții trebuie să le mai adăugăm una, şi anume aceea dintre literatură şi iubire. Într-adevăr, situația din *Adela* este în bună măsură asemănătoare aceleia pe care Jean Rousset a analizat-o pornind de la romanul proustian: şi literatura şi iubirea sînt condamnate de subiectivitate, căci imaginația le creează obiectul; dar tocmai fiindcă amîndouă fac apel la imaginație, literatura şi iubirea intră în conflict. Este una din cauzele – una importantă – care explică eşecul sentimental al lui Emil Codrescu.

Ce loc ocupă, în acest triunghi *viață-literatură-iubire*, lecturile de vacanță ale personajului? Am văzut că, aşa cum exegezele mai recente au demonstrat, mica bibliotecă estivală a doctorului anticipă dezvoltarea romanescă „prin presimțirea simbolică a numelui, prin sentimentalitatea livrescă pe care o semnifică şi prin coordonata etică pe care lansează întreaga discuție asupra amorului, care formează substanța romanului" (Marian Papahagi, op. cit., p. 38). În al doilea rînd, cataloagele, dicționarul şi *Despre viețile şi doctrinele filozofilor* a lui Diogenes Laertios sînt *„repertorii"* care prefigurează formula narativă – fragmentară, mozaicală, alcătuită din „file" şi „fişe" de jurnal – a romanului. Dar mai e ceva. Cele trei „repertorii" sînt în acelaşi timp, după cum am încercat să arăt, *repertorii de idei primite*. Lor li se adaugă celelalte lecturi ale eroului – Schopenhauer, Baudelaire, Turgheniev, Paul Borget. Personajul iubeşte, repet, *ca la carte*. În felul său, Emil Codrescu este o victimă, încă una, a ideilor primite.

Scanned with OKEN Scanner

Sumar

Sub pecetea Tainelor inimei / 5

Ciocoiii vechi şi noi (ABC-ul romanului) / 23

Mateiu Caragiale / 47

Hogaş - vizionarism şi retorică / 58

Note despre Adela / 73

Anton Holban
a) O moarte care nu poate dovedi nimic / 81
b) Variațiuni pe o temă cunoscută / 94
c) Jocurile Daniei şi complexele lui Sandu / 101

„Nu-mi place literatura..." / 109

Biblioteci
Biblioteca lui Dinu Păturică / 115
Biblioteca lui Ştefan Gheorghidiu / 118
Biblioteca lui Emil Codrescu / 123

Scanned with OKEN Scanner

colecția ESEU

Felul în care Alexandru Călinescu își concepe eseurile nu ne duce cu gîndul la momele investigații și inventare textualiste, ci la strălucitoarele analogii călinesciene din *Domina bona* și celelalte, așadar, la tradiția criticii artiste.

Nicolae Manolescu, 1987

Însemnările lui Alexandru Călinescu mărturisesc o inteligență febrilă, un lector incurabil care transformă, plauzibil, orice suprafață acoperită de semne într-un text, stabilind scăpărătoare asociații de idei peste cronologii, literaturi și autori.

Traian Ungureanu, 1987

ISBN 973-7730-03-8
9789737730039

Scanned with OKEN Scanner